ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 0

«Хрусталев, машину!»

Режиссер Алексей Герман

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑XX ВЕК — ПРОВОДЫ ЕСЛИ БЫ ГИТЛЕР НЕ РАЗВЯЗАЛ МИРОВУЮ ВОЙНУ, ТО ОН БЫ ДО СИХ ПОР СЧИТАЛСЯ ВЕЛИКИМ ГОСУДАРСТВЕННЫМ ДЕЯТЕЛЕМ, НЕСМОТРЯ НА «КРУПНЫЕ ОШИБКИ». *ЮРИЙ АРАБОВ* **❑«ХРУСТАЛЕВ», НА ВЫХОД! ГЕРМАН РАДИКАЛЬНО ПОМЕНЯЛ СИНТАКСИС. ОН ОТКАЗАЛСЯ ОТ ЗНАКОВ ПРЕПИНАНИЯ.** *ЕЛЕНА СТИШОВА* **❑ВРЕМЯ РАЗОЧАРОВАНИЙ И ВОТ ЧТО ПОРАЗИТЕЛЬНО, ВСЕ СПЕШАТ НА СТРАШНЫЙ СУД, КАК НА ФУТБОЛ ИЛИ РОК-КОНЦЕРТ.** *ПАВЕЛ ФИНН* **❑НЕАКТИВНОЕ СОПРОТИВЛЕНИЕ МОИ ГЕРОИ — ЭТО ТИХИЕ ЛЮДИ, ПОКОРНЫЕ ЖИЗНИ.** *АЛЕКСАНДР РЕХВИАШВИЛИ* **❑«КИНОТАВР» — В ПОИСКАХ ПОТЕРЯННОГО БЫТА «КИНО ДЛЯ ЗРИТЕЛЕЙ» СЕГОДНЯ НАИБОЛЕЕ АВАНГАРДНЫЙ УЧАСТОК НАШЕГО КИНОПРОЦЕССА.** *НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ* **❑ВЛАСТЬ НАД РЕЗУЛЬТАТОМ ЛУЧШЕ ВОВСЕ НЕ СНИМАТЬ ФИЛЬМ, ЧЕМ ПЕРЕДАВАТЬ В ЧУЖИЕ РУКИ ОКОНЧАТЕЛЬНОЕ ЕГО РЕШЕНИЕ.** *ДЭВИД ЛИНЧ* **❑ДОКИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ АВЕРБАХ МЫ НЕ СТРОИЛИ НИКАКИХ ПЛАНОВ. КАЖДЫЙ РАЗ, ПРОЩАЯСЬ, ИЛЬЯ ГОВОРИЛ: «ПОЗВОНИ МНЕ».** *ЭЙБА НОРКУТЕ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

5
«Параллельная акция-2»

Р Е П Е Р Т У А Р

29
ЕЛЕНА СТИШОВА
Конец цитаты

36
ЛЕВ КАРАХАН
Путешествие с Призраком

46
НИНА ЦЫРКУН
Секретные материалы ведьмы из Блэра

49
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Взгляд сквозь два ствола

51
МАРИНА ДРОЗДОВА
Демократия для либидо

К О М М Е Н Т А Р И И

55
ПАВЕЛ ФИНН
Опыт публицистики

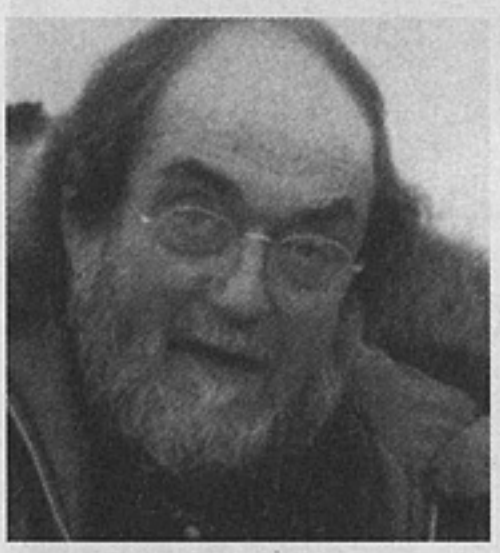
59
В.НЕПОМНЯЩИЙ
Юбилейные обрывки

62
ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
Каким образом и за какие руки возьмемся, друзья?

И М Е Н А

67
АЛЕКСАНДР РЕХВИАШВИЛИ:
«Жизнь течет неторопливо, но неспокойно и тревожно...»
Беседу ведет Тамара Сергеева

74
ГРИГОРИЙ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКИЙ
Между этажами
Интервью ведет и комментирует Елена Кутловская



РАЗБОРЫ

81
Н.СИРИВЛЯ — И.ЛЮБАРСКАЯ
Есть контакт? — Нет контакта...

90
ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ — СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Гинко-3: Павлин на дубе том

100
В.ФОМИН
Играй, гормон!

114
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Il dolce cinema

121
БОРИС ГРОЙС
Музей как медиальная среда

127
Визуальный век

129
ЛексИКа.1900-е

ОПЫТ

137
ДЭВИД ЛИНЧ
Режиссер — это хозяин

MEDIA

143
И.ЛЮБАРСКАЯ
«Догма» в Интернете

ПУБЛИКАЦИИ

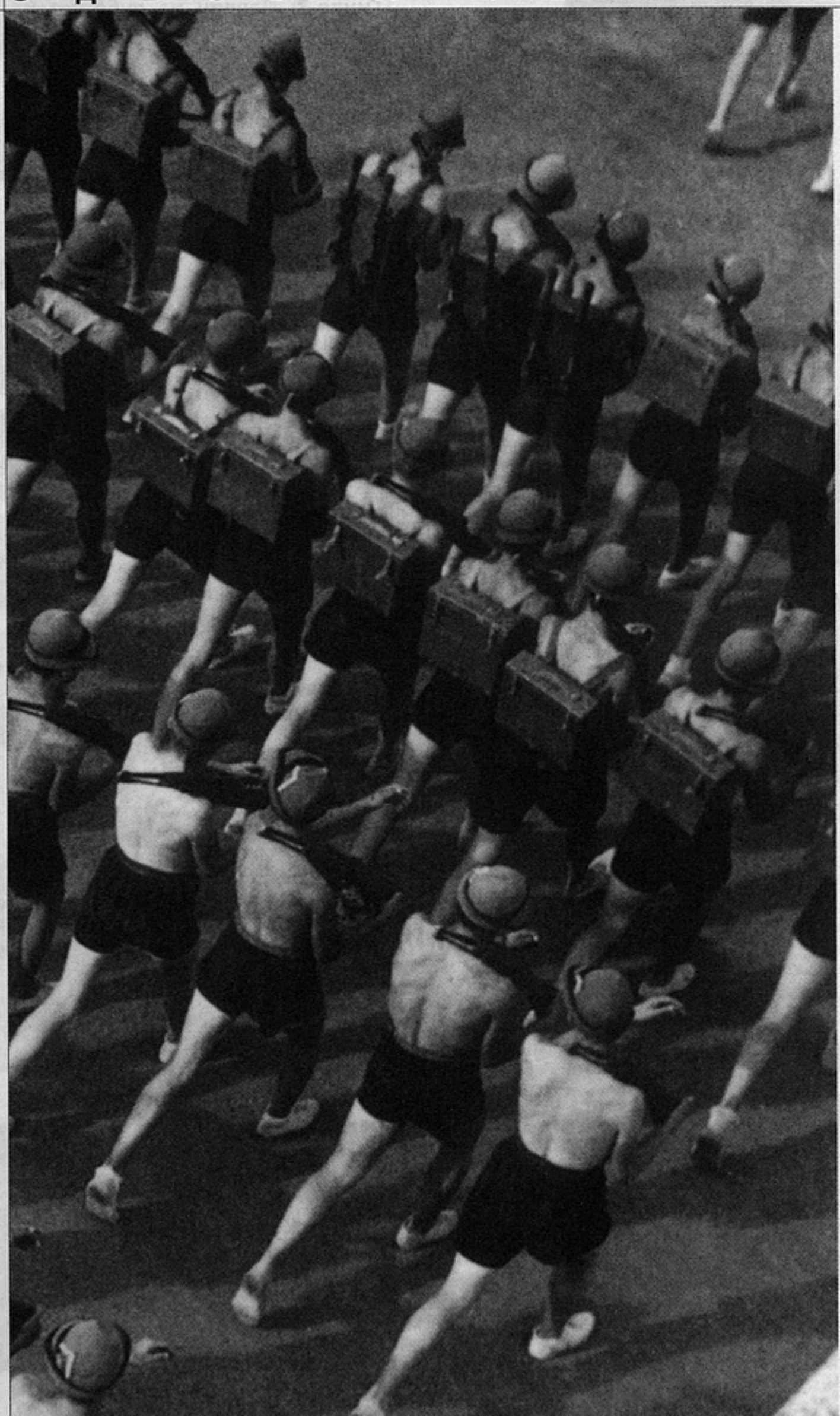
147
ЭЙБА НОРКУТЕ
Молодые годы петербургского режиссера

162
ДЖОН БАКСТЕР
Стэнли Кубрик. Биография

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



«Параллельная акция—2»

В знаменитом романе Роберта Музиля «Человек без свойств» описывалась «Великая параллельная акция» — попытка интеллектуалов предвоенной Австро-Венгрии выработать Идею, способную вдохнуть жизнь в дряхлеющую империю. Попытка не увенчалась успехом, империя пала, а вместе с ней и надежды на спасительную Идею, способную развернуть течение жизни в «правильном» направлении. Однако остроумная выдумка, связанная с «Параллельной акцией», позволила Музилю написать один из величайших интеллектуальных романов столетия, где дана почти исчерпывающая панорама того духовного брожения, которое отлилось впоследствии в видимые формы катастрофической истории XX века. Ибо парадокс заключается в том, что невидимое управляет нами не менее властно, чем видимое; представления о закономерностях, целях и ценностях мирового развития определяют историю в не меньшей степени, чем экономический интерес, сложившаяся структура общества или физические потребности людей. Поэтому, ни в коей мере не претендуя на результат, хоть в какой-то степени приближающийся к достигнутому гениальным писателем, мы решили сегодня, в конце XX века, предпринять некоторое подобие «Параллельной акции». С тем чтобы выяснить, какие идеи занимают сегодня умы людей, составляющих духовную и интеллектуальную элиту общества. Заглянуть в будущее, основываясь на сегодняшних веяниях и процессах, происходящих в ментальной сфере.

Наши вопросы были составлены с наивной серьезностью, достойной возвышенного ума Диотимы, дирижировавшей «Параллельной акцией» в романе Музиля. Ответы, как водится, получились и парадоксальнее, и интереснее. Мы благодарны всем тем, кто поделился с нами своими мыслями о судьбе глобальных идей и перспективах мирового развития. А делать выводы и умозаключения предоставляем читателю.

1. Какие идеи глобального свойства, определявшие мировую историю в XX веке, кажутся вам скомпрометировавшими себя окончательно и бесповоротно? Что, напротив, можно отнести к числу духовных достижений уходящего века?

2. Какие из многочисленных взглядов, концепций, теорий, занимающих сегодня умы элиты, кажутся вам способными повлиять в позитивном или негативном смысле на мировое развитие в следующем столетии?

3. Готово ли современное человечество ответить на вызов, который представляет собой перспектива создания «глобальной цивилизации»? Какие конфликты XX века сохранят свою актуальность в новом столетии? С какими противоречиями человечеству предстоит столкнуться в будущем?

4. Какие изменения на уровне личности необходимы для выживания людей в условиях единого мира? Какой тип лидера будет востребован в XXI веке?

5. XIX век, по общему признанию, был веком литературы. В XX доминирующую позицию занимало кино. Какой вид искусства, по-вашему, станет искусством XXI века?

Парад военных училищ. Петроград, февраль 1917 года

Юрий Арабов, *сценарист, писатель*

1. Основной скомпрометированной идеей последних десятилетий, на мой взгляд, является идея цивилизации, которая будто бы решает основные проблемы человеческой личности. Стержень культуры, во всяком случае европейской, — идея единого Творца, частичная исповедимость Его путей, и отсюда — упорядоченная картина мироздания. Стержень цивилизации другой — облегчение материальной стороны человеческой жизни, освобождение человека от тягот физического труда, комфортность и защищенность в социальном смысле. Хорошо, когда культура и цивилизация слышат друг друга, тогда диалог между ними не столь трагичен, как в уходящем веке. Но история последнего столетия показала, что цивилизация перестала слышать культуру, непоправимо разошлась с ней. Доказательство тому — горы человеческих трупов, количество убитых, несопоставимое ни с какой эпохой, известной летописцам. Такого зловония в истории планеты еще не было. Гниющее человеческое мясо, образовавшееся в результате мировых войн и социальных преобразований, — достойный итог развития цивилизации не только в России.

Выяснились парадоксальные вещи. Например, что страны, исповедующие на словах христианство и достигшие в цивилизации сияющих высот, обладают на самом деле вполне языческим сознанием, архаичность которого проявилась, например, в бомбардировках Сербии, в ответе на «зло Милошевича» таким же заурядным, дохристианским злом. Этот, кстати, «адекватный ответ» во многом и развязал руки России в ее войне на Северном Кавказе.

Другой парадокс — цивилизация требует относительного однообразия, единого стандарта, распространяющегося на весь мир. Естественно, что подобный мировой стандарт вводит страна, достигшая наибольших успехов в комфортности собственного существования. Однако иссякновение при этом национальной обособленности отдельных государств приводит к иссякновению культуры. Например, тяга мировых фестивалей к юго-восточной продукции — доказательство европейской усталости от «единого стандарта», не важно, что таится в этих юго-восточных произведениях, важно лишь то, что их менталитет отличен от общепринятого.

Парадокс третий — человек в XX веке вроде бы стал свободнее. У него появилась свобода слова и частичная свобода передвижения. Однако тут же явилась новая беда — возможность тотального манипулирования сознанием, зомбирования его при помощи средств массовой коммуникации. В этом плане всемирная компьютерная сеть явится золотым прииском для психологов грядущего столетия. Выяснится, например, что главная особенность этой сети — наркотизация сознания пользователей, наркотическая зависимость от Интернета, информацию которого невозможно переработать и осмыслить ни в оди-

ночку, ни коллективом. Термин «файловое сознание» станет общеупотребимым. Под таким сознанием будет подразумеваться ориентированность на визуальный сигнал, «картинку», которая исключает смысловую наполненность и переработку, а подразумевает ярлык, бирку, лейбл, заменяющий точные знания и их осмысление. Свобода любой информации приведет вскоре к настоятельной потребности резкого ограничения этой самой «любой информации». Сведение ее к нулю — главный лозунг параэкологов будущего.

При этом, как ни странно, ни идеи коммунизма, ни идеи фашизма не скомпрометированы до конца уходящим столетием. Фашизм и по сей день остается крайней формой национального спасения при одном существенном «но» — маховик насилия и репрессий невозможно остановить самому фашистскому государству. Такая остановка, по-видимому, исключена. Если бы Гитлер не развязал мировую войну, то он бы до сих пор считался великим государственным деятелем, несмотря на «крупные ошибки».

Идея России при таком мировом раскладе заключена не в «русском стандарте», которого в оформленном виде не существует во Вселенной. Бог, кажется, придумал мою страну в основном для того, чтобы она всячески выпадала из мирового единообразия, провоцируя остальной мир, как провоцирует юродивый толпу благообразных граждан. В этом и состоит ее, России, урок, о котором долго гадал Чаадаев. И этот русский вопрос единообразному миру крайне важен с культурной точки зрения. Если Россию оставит ее юродивость, то для меня лично родина перестанет существовать.

2. Элиты в сегодняшней России в строгом смысле не существует. Есть отдельные люди — Солженицын, академик Панченко, покойный Лихачев, которых важно и нужно слышать. «Элита» же, обитающая на престижных тусовках, растеряна и сломлена. Позавчера она была рядом с коммунистами, вчера — с демократами, сегодня — с государственниками, завтра... С кем она будет завтра? С фашистами? Настоящий «элитный» человек невидим и недоступен. Он сидит в каком-нибудь Кольчугине, пьет водку и мыслит. Естественно, он — юродивый. После его печальной жизни останется тонкая тетрадка, исписанная неразборчивым почерком, где будут две-три свежие мысли.

Если говорить об идеях, то некоторая позитивная перспектива видится за прозрениями автора «Розы мира», самой крупной книги, написанной по-русски в уходящем веке. Негативная (в социальном смысле) — за мистическим учением Александра Дугина.

3. На этот вопрос я частично отвечал в первом пункте. Человечество никогда не готово ответить на «вызов», сделанный при помощи своих же грехов и духовного невежества. Никогда и ни при каких обстоятельствах. Оно, скорее, облада-

Демонстрация рабочих Петроградского орудийного завода. Февраль 1917 года

ет способностью мутировать и приспосабливаться к условиям жизни, которые постоянно ухудшаются. Чем человечество ответило, например, на вырубку лесов в XX веке? Благотворительными концертами и несколькими национальными заповедниками, которые «подвешивают» проблему, но принципиально ее не решают. Ведь для принципиального ее решения требуется отказ от научно-технического прогресса, кто же на это пойдет? Ведь для этого нужно будет, например, не каждый день смотреть телевизор, не производить бытовую технику, каждый год по десятку новых моделей... Страшно подумать, что тогда случится.

4. Я не знаю, какой тип лидера будет востребован миром в следующем столетии, здесь лучше посоветоваться с Иоанном Богословом. С Россией же яснее: ее укротит тот, кто напугает. Скажет, например: «Ма-алчать!» или: «Я тебе весь халявник разворочу, кулек!..» И настанет тогда великое спокойствие. Ненадолго. Ведь диктатура — оборотная сторона нашей неспособности к социальной самоорганизации. Поэтому и государство требуется лютое, чтобы держать этот гигантский муравейник в подобии благообразия и чинопочитания.

5. Из видов искусства не останется никаких, если под искусством понимать нетоварное единичное производство, частный случай из жизни автора. Такие кустари, занимающиеся неблагодарным делом, выживут, конечно, и в грядущем, но их продукция не будет иметь спроса. Только потому, что спрос станет все более регулируемым явлением, жестко организованным и ни в коей мере не спонтанным. Но товара явится несметное множество. Так называемого аудиовизуального. Уже сейчас из большей части голливудской продукции следует изъять имена авторов. Ставить только фамилии актеров, да и то пока их изображения не станут производить компьютеры. Страшно ли это? Да нет. Не страшно. Только очень скучно.

Кино же в варианте Бергмана и прочих будет занимать периферийные позиции, собирая в маленьком музейном зале пятьдесят очкариков, которые не смогут взять в толк, какой же смертной казни подвергнуть своих отцов, создавших этот счастливый блистающий мир вокруг...

Владимир Бибихин, *философ*

1. За идеями глобального свойства люди прячут свою лень, порчу и растерянность перед Страшным судом. Конечно, такая практика скомпрометировала себя окончательно и бесповоротно. К сожалению, именно она естественным образом распространяется все шире. История мира определяется, между тем, духовными достижениями. Правильно видеть их и небессмысленно говорить о них было бы, в свою очередь, духовным достижением, о котором я могу только мечтать.

2. Все многочисленные взгляды, концепции, теории, занимающие сегодня умы элиты, кажутся мне способными повлиять в позитивном смысле на мировое развитие в следующем столетии. Это влияние становится негативным, потому что люди присваивают себе взгляды и теории, боясь войти в них. К сожалению, обычно идеи усваиваются, как пища, растворяясь в натуре едока, и правильное отношение, когда человек переваривается ими, бывает редко.

3. Современное человечество, конечно, готово по своей мощи ответить на вызов глобальной цивилизации. Почему же оно не отвечает? Потому что слишком увлеклось перспективой ее создания? Или потому что втайне ощущает себя достойным апокалипсиса? Конфликт между этими двумя инстинктами, вызвавший войны XX века, обострится в новом столетии. Он будет все больше переходить в глобальное противоречие между интересом *выживания* и целью мировой жизни.

4. Изменения на уровне личности в нормальном случае мало помогают выжи-

ванию людей, в хорошем случае вообще со временем перестают ему служить. А в ненормальном случае интерес *выживания* вызывает изменения на уровне личности. Обычно на пути таких изменений встает закон — Божеский и человеческий. В России XX века, прикрываясь глобальными идеями коммунизма и капитализма, упрочивается безответственность важного среза общества перед Судом. Реальный шанс в XXI веке будет иметь только лидер, укрепляющий безусловную власть нормы.

5. XIX век плохо расслышал то, что говорила ему пророческая литература. XX век сумел немногим лучше понять пророчества своего кино. Искусством XXI века станут, конечно, домашний экран и съемки реальных сюжетов видеокамерой с фоном классики литературы и кино на том же экране.

Андрей Битов, *писатель*

Вопросы настолько глобальны, что вызывают некоторое отторжение. Вещать пророчества в XXI век — вещь сомнительная. Я знаю одно: история необратима и непредсказуема. Жить надо сейчас, и от каждого человека зависит, как он проживет этот день, в каком качестве, с какой целью, с какой задачей и с каким исполнением. Процитирую друга моего Юза Алешковского, который однажды за рюмкой сказал важную истину: «Дьявол хочет погубить всех, а Господь хочет спасти каждого». Самая большая мудрость заключается в том, что все решается через одного человека, а не через мышление массовыми, глобальными интегралами. Поэтому пусть каждый адресует свои претензии к самому себе, тогда мир в одночасье может оказаться раем. Вот это и есть глобальная идея.

Германия. 20-е годы

1. Что же касается XX века — он только и делал, что себя компрометировал. Но не стоит ругать уходящий век, как никогда нельзя ругать уходящий год. XX век, между прочим, был очень коротким. Это XIX был длинным, он продолжался с 1789 — с начала Великой французской революции — по 1914 год. А XX начался в 1914-м и закончился в 1989-м с падением Берлинской стены. Так что мы уже живем в XXI веке и за него отвечаем. Кажется, что плохо отвечаем.

Короткий XX век научил очень многому. И я думаю, его позитивное значение состоит в том, чтобы усвоить всю эту отрицательную науку — социалистической революции, ГУЛАГа, фашизма, концлагерей, фабрик смерти, геноцида... Чтобы этот опыт был не отринут, а приобретен. История не знает ошибок в том смысле, в каком ничто в истории ошибкой не является. Все является уроком. И хотя бы с точки зрения России — заплатить пятьюдесятью миллионами жизней за сегодняшний день — это значит никогда не забыть более чем «валютного» обеспечения времени, каждой минуты, каждой секунды. И, может быть, одна из важнейших идей для XXI века — то самое пресловутое покаяние, которое много раз помянуто всуе, но так и не произошло. Покаяние — не суд, не трибунал над преступниками. Покаяние — это то, что должно произойти в каждой душе. Опять вот та же самая ситуация — только через одного человека можно решить проблему.

2. Идеи, способные повлиять на будущее, уже назрели и начинают каким-то образом осуществляться. Например, экуменизм... Экуменизм с трудом воспринимается каждой из конфессий, потому что вера в Бога — это дар человеку, а не

конфессии. Но то, что Бог един, признано и иудеями, и христианами, и мусульманами. А в язычество уже, пожалуй, дороги нет. Правда, мы в своей жизни очень сильно язычествуем, поклоняясь то тельцу, то власти, то успеху и силе...

Затем, конечно же, экология. Это не банальность. Это реальный факт нашей жизни. Дышать всем придется одним воздухом, пить одну воду. Вот это и есть глобализация. Не Интернет, а общий воздух, общая вода. Страшно за детей и внуков, которым мы не в лучшем виде оставляем хозяйство. Очень бы не хотелось, чтобы они въяве пережили то, чего мы боимся.

Сталин и Мамлакат

Иногда в пессимистические минуты мне кажется, что человек неисправим в своем стремлении наживаться и потреблять по линии наименьшего сопротивления, не считаясь ни с чем. И мир может спасти только какая-нибудь частичная, неокончательная экологическая катастрофа. Только сознание катастрофы, возможно, переадресует присущую нам природную агрессивность на то, чтобы спасать, а не губить. «Пока гром не грянет, мужик не перекрестится» — это относится не только к русскому мужику. Что-то подобное может произойти, как Божья кара, Божий знак, но лучше этого все же не дожидаться.

И, наконец, все течения, направленные на защиту меньшинств, в том числе и феминизм, и движения секс-меньшинств... Человек все время как-то работает над определением своего места и своего права. В бурях XX века активнее пришлось отстаивать права. Но обязанности человека — это идея, опять-таки вечная, и хорошо, если бы она стала актуальной для XXI века. Потому что обязанности человека до сих пор им не осознаны. В частности, в экологической системе.

3. Ушедший век можно было бы считать веком окончательного крушения империй. Начиная с 1918 года этот процесс идет непрерывно. Процесс этот долгий. Империи, распадаясь, еще долго молотят своим чешуйчатым хвостом, разметая народы. И, например, нынешние югославские проблемы — отдаленное следствие распадения Австро-Венгрии. Целое так просто не распадается, даже насильно созданное. Потому что внутри насилия оно скрепляется цементом жизни более основательно. У нас тоже пала империя, но не до конца пало то, что нас связывало. И я бы очень не хотел повторения югославских конфликтов у нас через полвека после распада Союза. Уже сейчас мы имеем Чечню.

Мне кажется, не стоит чересчур задумываться об угрозе с Востока, потому что преувеличивать агрессивность тех, кого мы боимся, — верный способ впасть в агрессию самим. Так можно и китайцев забояться с нашей пустой Сибирью и с их переполненным Китаем. И еще много чего другого. Жизнь будет идти. И, может быть, в будущем веке она начнет ненасильственно перемешиваться, как уже перемешивается в более свободном мире — в Соединенных Штатах, в Европе. Все эти этнически-конфессиональные различия между людьми не непреодолимы. Живут же разные люди бок о бок — с разным цветом кожи, разного вероисповедания...

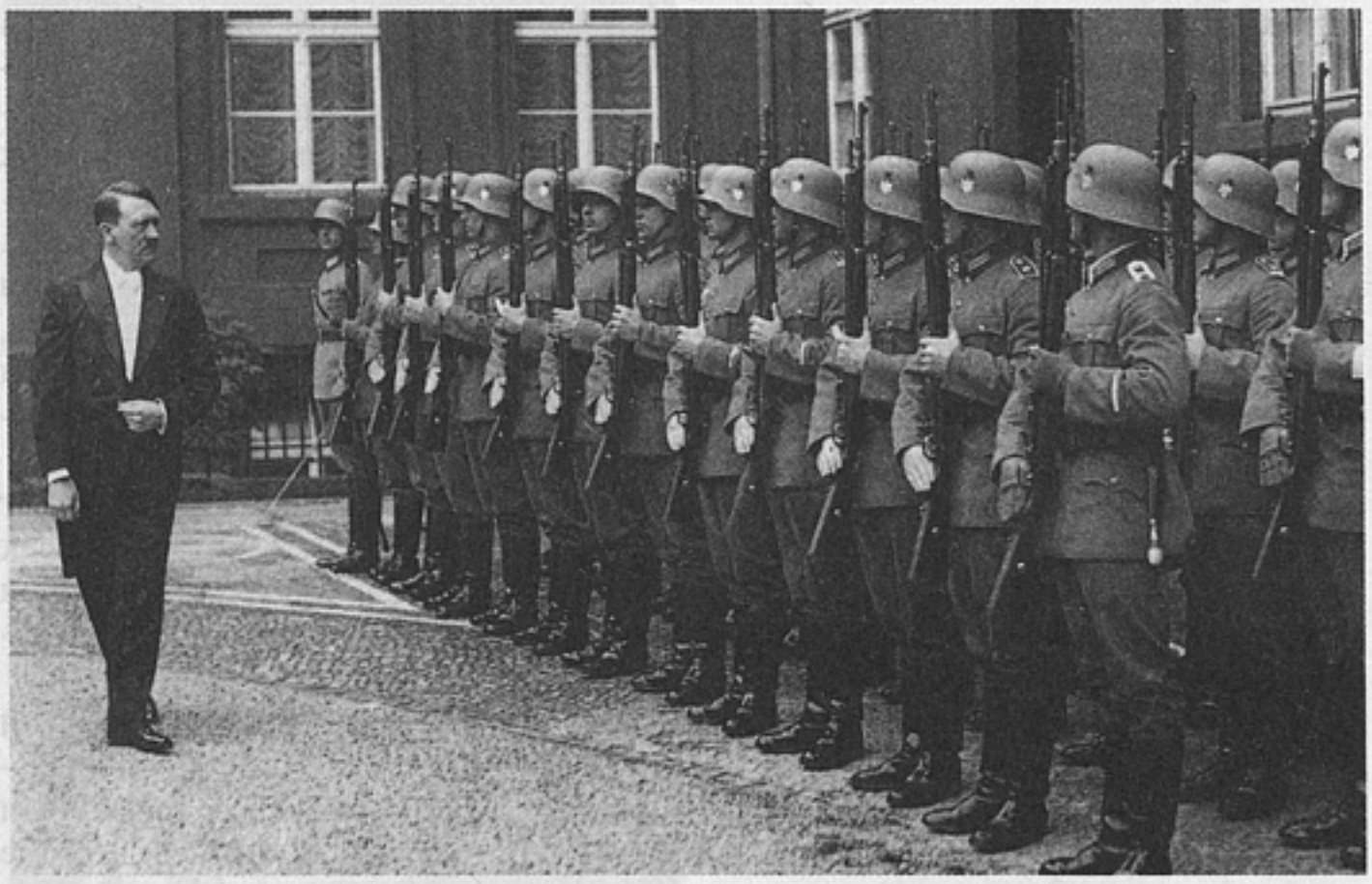
Соединенным Штатам сейчас, после утраты такого многолетнего врага, как СССР, самое время подумать о своей роли, иначе что-нибудь непредсказуемое начнет происходить. В сегодняшнем мире уже нельзя быть носителем передовой идеи, нельзя размахивать знаменем, на котором написано, что ты впереди всех. Можно оказаться сзади. История, происшедшая с Россией, об этом свидетельствует. Правда, нужно иметь в виду великое правило, что когда стадо

поворачивает, последний баран становится первым. Так что перспективы для нас не потеряны. И вообще наука поражения — одна из величайших наук. Испытав поражение, люди становятся... то есть могут стать лучше. Один из позитивных опытов — это немецкий опыт. Нация взяла на себя ответственность за вторую мировую войну и обрела то самое достоинство, которое у великой немецкой нации существовало всегда, если судить по ее культурным достижениям.

4. Человек не вершина творения, а довольно несовершенное создание, награжденное возможностями, с которыми не сумело совладать. Необходимо освоение и осознание своей роли в Универсуме. Если мы прекратим все время заниматься мелкими стычками и разборками, жадными, пиратскими, захватническими делами, произойдет революция в сознании — «не мир существует для человека, а человек для мира».

А живем мы давно уже в едином мире. Технологии позволяют общаться с кем угодно, залезать в Интернет, передвигаться по всей планете. И технический прогресс, впереди которого всегда бежала военщина, начинает все больше конверсироваться в наш быт. Это переадресовка человеческого гения из агрессии в спасение. Мы живем в эпоху «эсхатологической цивилизации», и, зная о том, что конец света достаточно перспективен, мы все делаем для того, чтобы его ускорить. Зная об этом, можно начать действовать в противоположном направлении. Это связано с идеей Творца, с идеей творения, с назначением человека. Человек должен стать «профессионалом Бога». «Бог един, а человек — его профессионал». Вот мой слоган для «эсхатологической цивилизации».

5. А о будущем искусства... Всегда ведутся разговоры о кризисе того или иного жанра. Я думаю, что кризис всякий раз связан с тем, что жанр стал заниматься не своей работой, и кризис означает его возвращение к исходному назначению. Говорят, литература потеряла свое место. На мой взгляд, она его как раз обрела. Литература создается для читателя, а читатель — существо не менее редкое, чем автор. В таком «разреженном» качестве литература никуда не денется, потому что без литературы просто нет жизни, исчезает время. Что касается новейших форм кино, телевидения и проч., это тоже обретет свое место, потому что в какой-то мере это нужно. У всего будет своя аудитория. И значит, вопрос стоит только о развитии структур, при которых продукт поступает к своему «разреженному» потребителю неизбежно. Конечно, какие-то области обеднеют просто как сфера бизнеса, но это не значит, что они исчезнут, не найдут своих форм существования. Вечно хлопают крыльями по поводу того, что что-то умерло: и история умерла, и литература умерла, и Бог умер, еще с Ницше это началось. Весь век что-то умирает — ан, живо! Может быть, не в силу наших заслуг...



Гитлер на открытии посольства Испании. 1935

ГУЛАГ

Кама Гинкас, *театральный режиссер*

1. Одна из главных идей, определявших мировую историю в XX веке, идея, зародившаяся, правда, несколько раньше, — вера в то, что можно революционным путем преобразовать общество и изменить человека. Что резким, решительным, может быть, героическим усилием можно изменить социальный строй и тем самым сделать людей счастливыми. Эта идея с треском, я бы сказал, с кровавым треском провалилась в XX веке.

Положительный же опыт состоит как раз в осознании того, что серьезные, глубинные вещи, связанные с человеком, а значит, и с обществом, требуют медленного, терпеливого, эволюционного взращивания и изменения. Надеюсь, это было понято к концу XX века.

Вообще уходящий век скомпрометировал многие идеи, которыми была беременна мысль интеллектуалов XVIII и XIX веков. Например, идея равенства. Выяснилось — человек не равен человеку. Очень обидно, но это так. Мало того, на самом деле человек не хочет быть равен другому. Об этом много, глубоко и с каким-то болезненным восторгом писал Достоевский. Он говорил, что если всех поместить в один хрустальный дворец (заметьте, не в концлагерь, а в хрустальный дворец — удивительно красивый, удивительно комфортный) и всем дать одинаковое количество «пряников», а также удовлетворить все физиологические потребности, в том числе и потребность в продолжении рода, то, он уверен, среди этого многомиллионного общества удовлетворенных, равноправных и прогрессивных животных обязательно возникнет какой-нибудь ретроградный, отвратительный тип, который пошлет это равноправие ко всем чертям. И ногой разобьет хрустальный дворец только для того, чтобы доказать, что он человек, а не фортепьянная клавиша. «Потому что ведь все дело человеческое, кажется, в том только и состоит, чтоб человек поминутно доказывал себе, что он человек, а не штифтик! Хоть своими боками, да доказывал, хоть троглодитством, да доказывал».

Это в природе человека. Человек не хочет быть равным другому. Он хочет отличаться. Если он отличается, он — есть. Он — *тот, который...* Если человек не может выделиться чем-то положительным, то он будет стараться выделиться чем-нибудь отвратительным, доказывать: я — самый уродливый, самый мерзкий из всех, лишь бы только не быть, как все.

Почему в США в 60-е годы дети из богатых, благополучных семей стали уходить в хиппи и жить зачем-то в грязи, одеваться непонятно во что, существовать в чудовищных условиях? Именно поэтому, чтобы не быть, как все. Или почему, скажем, такая спокойная и комфортная страна, как Финляндия, где

даже бомжи и алкоголики выглядят, как миллионеры, занимает одно из первых мест в мире по количеству самоубийств? Я спрашивал об этом своего друга — артиста, очень успешного, талантливого человека. Он сказал: «Нет смысла жить. Невозможно найти смысл жизни». Мне стало ясно: если нечего преодолевать, если не надо ничего никому доказывать, ты не идентифицируешь, не ощущаешь себя, тебя просто нет, ты в вакууме. Человеку, видимо, нужно что-то еще, кроме просто комфорта. И даже совсем, наверное, не нужно равноправие.

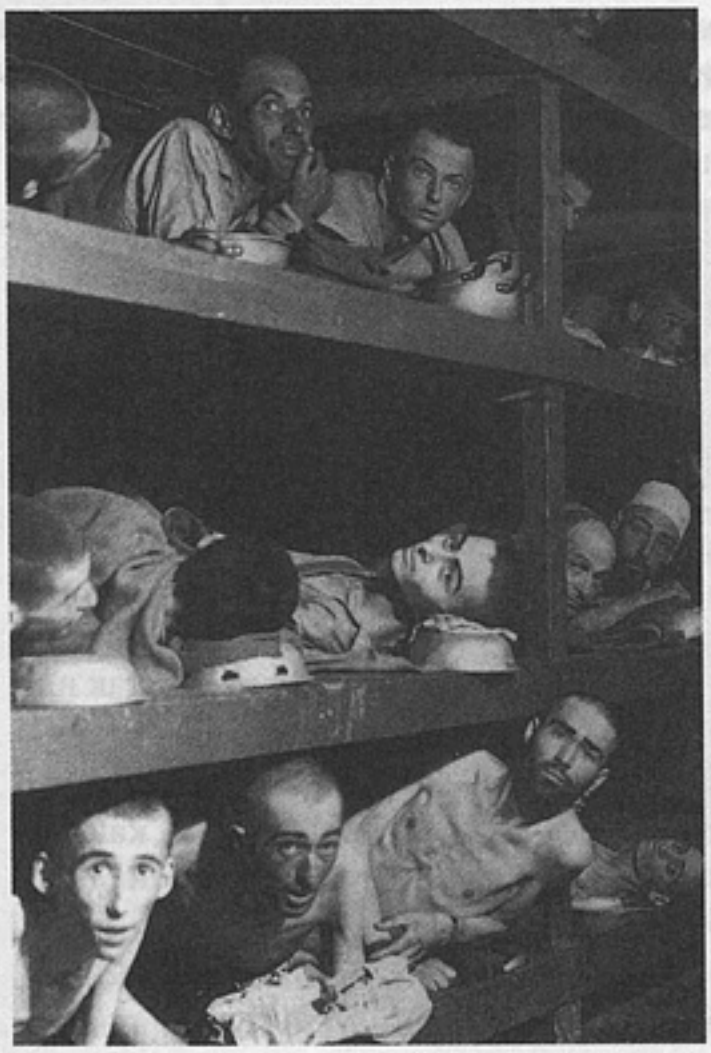
3. Именно поэтому, мне кажется, «глобальная цивилизация» невозможна. Или это должен быть какой-то очень сложный организм, учитывающий каждую человеческую индивидуальность, а также индивидуальность наций, сообществ. Это чрезвычайно трудно.

«Глобальная цивилизация», как она складывается сегодня, обнаруживает стремление к унификации, и в ней потихонечку если не истребляется, то, по крайней мере, кастрируется духовное начало. Современная западная цивилизация может держаться только на логике. «Это полезно человеку. Я буду это делать. А это вредно, я этого делать не буду». Люди пытаются существовать исходя из этих соображений, и в результате их жизнь оказывается очень комфортной, но внутри нее происходит какое-то счастливое омертвение. Счастливое, потому что все рады, все довольны, но кончают с собой...

Приезжаешь в Финляндию, поражаешься: удивительная страна! Удивительно удобная, удивительно красивая. Как только выедешь чуть-чуть за город, видишь, что люди толпами каждый день куда-то быстро-быстро идут. Не рысцой бегают, это уже не модно, а очень быстро идут, отталкиваясь лыжными палками. Летом. И молодые, и старые. Это, считается, полезно для здоровья. Вот это странное, быстрое, бесцельное хождение летом с лыжными палками и есть, мне кажется, образ этой самой «глобальной цивилизации».

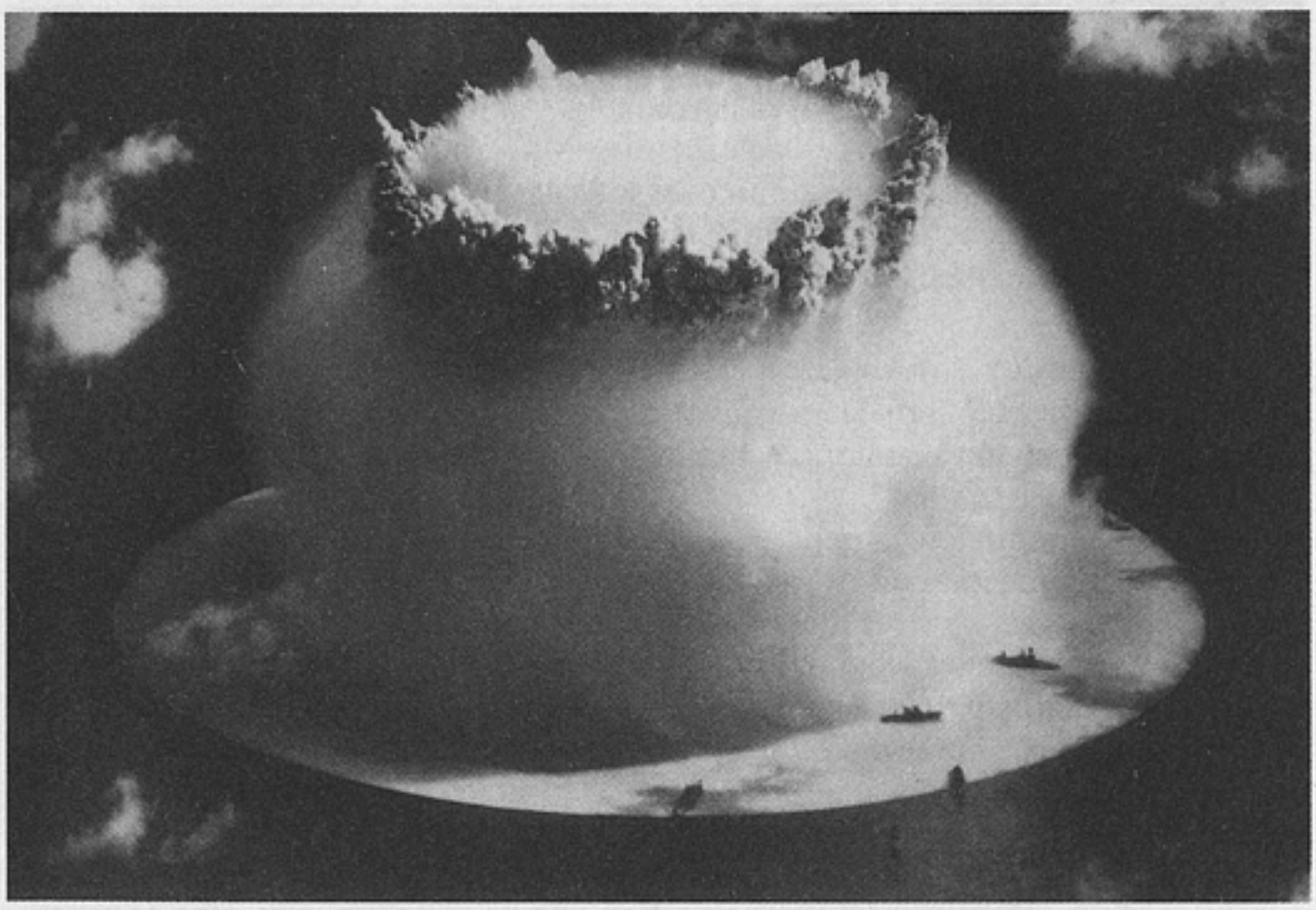
Почему уверенные, спокойные цивилизованные страны то и дело ввязываются в совершенно ненужные войны? Думаю, по той же причине, по какой люди смотрят отвратительного качества триллеры, а толпы фанатов собираются на рок-концертах и сходят с ума от крутых децибелов. По той же причине, по какой Хемингуэй любил ездить в Африку стрелять животных: надо, чтобы кровь бегала, иначе ты просто леденеешь. Тебя нет, ты просто такая вот аккуратно нарезанная трава.

Мир постепенно становится импотентным. Я думаю, что это вообще трагедия цивилизации. Так, как мы живем в России, жить невозможно, это какое-то абсурдное, кровавое самоистребление. Но то, как живут люди на Западе, это импотентное, стерилизованное существование — уже как бы и не жизнь вовсе. И это тоже страшно. Я думаю, тут ключевая проблема цивилизации, которая будет преследовать нас еще очень долго, пока не будет найдено какое-то равновесие.



Бухенвальд

4. Вопрос очень простой. Необходима терпимость. Понимание того, что человек не только может быть другой, но даже должен быть другой. И хорошо, когда он отличается от тебя и именно этим тебе интересен, а ты интересен ему именно тем, чем отличаешься от него. Когда у тебя не вызывает раздражения, что вместо крестного знамения он как-то странно складывает руки, странно кланяется



Испытания атомной бомбы на атолле Бикини. 1946

и что-то делает с бородой. Или носит какую-то непонятную одежду и очень с ней церемонится... Нужно, чтобы все это не вызывало ни иронии, ни юмора, ни тем более раздражения и враждебности, а напротив, вызывало уважение и большой интерес.

5. Не дай Бог, какие-нибудь компьютерные игры. Какие-то интернетные романы. Создается ощущение, что мир уже стал до того импотентным, что не только литературные, но и реальные романы между мужчиной и женщиной заменяет Интернет. Я знаю несколько вполне серьезных историй подобного рода: большие переживания, разводы у людей, проживших вместе многие годы... Пока это немножко смешно, и в то же время — мороз по коже.

Юрий Лейдерман, *художник, арт-критик*

1. К числу скомпрометировавших себя идей — весь тип тотально объясняющего, причинно-следственного, фрейдо-марксистского дискурса, предполагающего, что раскрытие причины автоматически подразумевает овладение ситуацией. Сейчас мы понимаем, что у всего на свете действительно есть какие-то причины, но и одновременно сколь мало знание этих причин дает нам.

К числу «духовных достижений» — наверное, все достижения в той мере, в какой они не являются «глобальными».

2. Любая из них и все вместе (в позитивном смысле), если бы они действительно были многочисленными, частными, незаведомыми, неактуальными. К сожалению, порой мне кажется, что все вокруг оккупировано лишь несколькими крайне незамысловатыми идеями очень актуального, очень журналистского толка.

3. Мне бы хотелось верить в возможность перехода от «геополитики» к «геопоэтике», трактующей идеологию как форму занятного инженерного и поэтического конструирования. А «глобальная цивилизация» в своей объективности пребывала бы за гранью этих частных констелляций. Именно поэтому (и тогда) ее можно было бы назвать глобальной — как глобальна, скажем, смерть, так или иначе окружающая все наши приватные заботы.

4. См. отчасти п.3. Относительно «лидеров» — хотелось бы надеяться, что обойдемся без них. Или в качестве лидера я могу представить, скажем, какого-нибудь Михаэля Шумахера, соединяющего в себе блистательную специализацию и общедоступное очарование уместности.

5. Затруднительно говорить о видах искусства, поскольку само искусство, как мы его сейчас понимаем, возможно, уже является отработанным социальным

феноменом. Тем не менее потребность людей в творчестве и обращенности к «тому, чего нет» вместо тупой актуальности «того, что и так уже есть», наверное, неуничтожима. Поэтому, я думаю, само понятие «искусство» будет конфигурировано как-то совсем по-другому. Возможно, эти новые конфигурации уже находятся где-то с краю в поле нашего зрения, однако мы пока еще не опознаем их как искусство.

Павел Лунгин, *кинорежиссер, сценарист*

1. К сожалению, ни одна из идей прошедшего века не скомпрометировала себя окончательно. Точно так же, как ни одно из «достижений» не победило.

2. Я не вижу «многочисленных концепций и теорий, занимающих сегодня умы элиты». Кроме, пожалуй, желания заработать. Наверное, это неистовое желание денег и есть главный позитивный и негативный результат, с которым человечество приходит к 2000 году.

3. На вызов «глобальной цивилизации» человечество готово ответить национализмом. На все остальные вызовы и потрясения — тоже национализмом. Видимо, чем сложнее вопрос, тем проще ответ. Представьте себе часы с множеством циферблатов, показывающих время в сотнях городов одновременно. Когда начинает рябить в глазах, проще взять молоток и разбить эти глобальные часы к чертовой матери. Против лома нет приема.

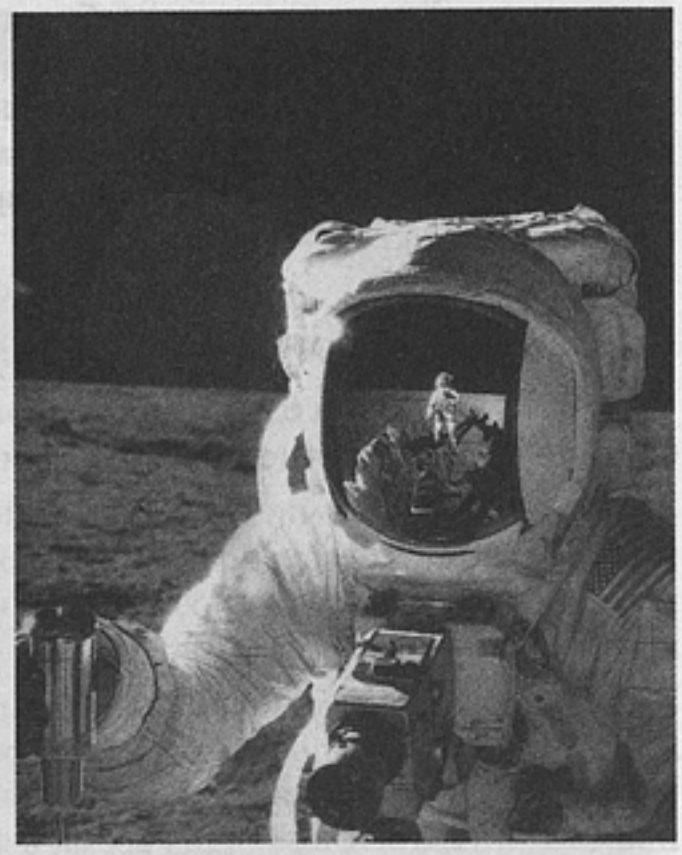
4. Вопрос сформулирован некорректно. Похоже на вопрос из учебника для 7-го класса: «Что будет, если перестанет существовать сила трения?» Если сила трения перестанет существовать, то уж, во всяком случае, учебника физики тоже больше не будет. Точно так же не будет и «единого мира». Хотя бы потому, что не может быть единого мира у людей, которые живут в разных исторических периодах. Почему-то никто не говорит, что война в Чечне — это война между XX веком и средневековьем.

Мне кажется, что лидер XXI века будет все больше похож на шоумена. С явными психопатическими отклонениями. Может быть, это будут знаменитые спортсмены или поп-музыканты. Кто не проголосует за Мэджика Джонсона или группу «На-На» в полном составе?

5. Кино не сдаст свою доминирующую позицию. Может быть, фильмы станут интерактивными и по желанию зала или отдельного зрителя будут меняться финалы. Например, Ромео и Джульетта будущего останутся в живых и повенчаются в церкви. А Дездемона освободится при помощи приема кун-фу от смертоносных объятий Отелло и объяснит ревнивцу, что она невиновна, а Яго — подлец. Может быть, любимым развлечением будущего станут рекламные фильмы и право сняться в рекламе станет главным вознаграждением будущего века. А мо-

Демонстрация против распространения атомного оружия. Англия, 60-е годы

жет быть, ничего этого не будет, победит «Догма» и Ларс фон Триер станет Эйзенштейном третьего тысячелетия.



Американский астронавт на Луне. 1969

Валерий Подорога, *философ*

1. Я полагаю, нет идей, которые бы себя полностью скомпрометировали. Идеи — это не результаты и даже не события, они живут вечно. Фашизм, ленинизм, капитализм или коммунизм и все другие «измы» не имеют ничего общего с идеями, которые будто бы определили все исторические ошибки, трагические следствия, весь катастрофизм истории XX века. Да, некоторые идеи уходят в тень, активно вытесняются из коллективного сознания, но при определенных условиях снова возрождаются с не меньшей материальной мощью. Вероятно, человечество еще не достигло такой фазы духовного развития, чтобы поставить под запрет какую-либо из скомпрометированных идей. Общепринятое представление о «духовных достижениях» может быть отнесено только к личности, но не к коллективу, веку или человечеству в целом. Его нельзя ни накапливать, ни определять как прогрессирующее. Его приходится каждый раз достигать. Все духовные достижения прежнего века налицо, они определяются лишь волей, талантом и трудом отдельной личности. Духовное напряжение, опыт непередаваемы, они неколлективны, они неординарны, они сингулярны.

2. Те, которые в силах будут подчинить себе все средства массовой электронной информации.

3. Века не заканчиваются по календарю, даже священному. Прежний век останется таким же, как был перед ним, — переходным. Поэтому все старые, так и не разрешенные противоречия не потеряют свою актуальность. Во всяком случае, человечество еще не доказало себе, что в состоянии их разрешить.

4. От уровня развития личности ничего не зависит, поскольку не ее развитием определяются условия выживания. Если помечтать немного, то лидером должен быть «господин Никто», человек без свойств, то есть без каких-либо личных качеств, или идеальный чиновник. Но это — смерть политики и ее перемещение на 37-й канал.

5. Я думаю, что в следующем веке пойдет речь о радикальной трансформации образа. Не об искусстве или его жанрах, а о том, что можно было бы назвать новым перцептивным сознанием. Реальность, во всяком случае, в странах с наиболее развитыми системами электронной передачи информации, должна и будет постепенно упраздняться. И уже в зависимости от новых перцептивных возможностей виртуального образа будут развиваться отдельные области так называемого искусства. Но я вовсе не хочу сказать, что ностальгия по утерянному «чувству реальности» не будет расти... И возможно, появятся новые области воображения, которые будут противостоять тотальной виртуализации жизни. Сегодня этот протест еще не востребован.

Григорий Померанц, *публицист, философ*

1. Мне кажется, скомпрометировал себя фанатизм единого принципа. И дело даже не в том, какой это принцип — идея коммунизма, идея фашизма, идея науки, идея религии, доведенная до изуверства. В XX веке мы убедились, что любая идея, ставшая обязательной и единственной, способна нас погубить. Нильс

Бор говорил: «Поверхностной истине противостоит ложь, глубокой истине — другая, столь же глубокая». И то, к чему мы, надеюсь, пришли в итоге этого страшного века, — понимание неизбежности диалога принципов, понимание, что целостная истина где-то поверх слов и поверх принципов.

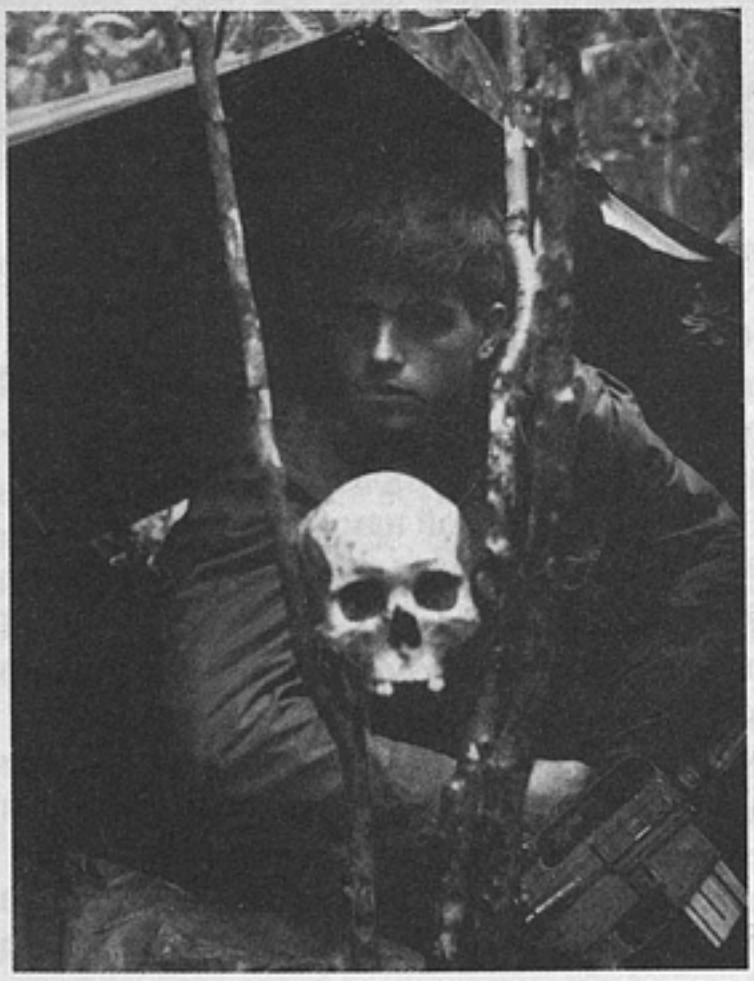
С этим связана философия диалога, развитая Бубером, Марселем, Бахтиным. С этим связано и то, что можно назвать суперэкуменизмом. Католическая церковь после 2-го Ватиканского собора предпринимает попытки перейти к диалогу с другими религиями, что, к сожалению, совершенно чуждо нашей Патриархии. В основе этого диалога лежит понимание, что Дух действовал не в одном месте и что примерно 2000 лет назад (плюс-минус 500 — 600 лет) произошли сходные сдвиги в основных очагах цивилизации. Эти сдвиги привели формально к разным идеям, но Дух, которым они проникнуты, в сущности, сходен — это несколько рукавов одной реки. И необходимо выйти за рамки буквы — к Духу.

Буквалистское понимание религии порождает, если продолжать разговор о скомпрометированных идеях, то, что мы условно называем фундаментализмом. Хотя современный фундаментализм — это не просто попытка законсервировать традиционную духовность, это, в сущности, утопизм, прикрытый религиозной символикой. Попытка насильственно создать более интегрированное общество.

XX век показал, что цивилизация, стремительно развиваясь вширь, теряет всякую гармонию и целостность. Мы переживаем момент, когда цивилизация пошла вразнос — каждая решенная проблема создает две-три новые. Нет ни одного научного открытия, которое не оказалось бы связано с бедствиями, и для уравновешивания их нужны еще открытия.

Одна из скомпрометированных идей — идея прогресса, представление о том, что в процессе развития мы движемся от плохого к хорошему. Это неверно. Мы движемся от простого к сложному, что дает нам, с одной стороны, интеллектуальные и технические возможности решать проблемы, перед которыми примитивное общество бессильно, а с другой — лишает нас самих простоты и цельности, делает разорванными существами.

Отсюда попытки искусственно вогнать общество в некую придуманную целостность — целостность тоталитарных систем. Но это ложное решение. Истинное решение заключается в том, чтобы постоянно находить некие противоядия этой разорванности, разбросанности нашей цивилизации. И, конечно, необходим поворот к той идее цельности, которую впервые осознал, кажется, Достоевский в странном тексте «Сон смешного человека». Вот там есть понимание целостности Вселенной, есть дух целого, может быть, некоего космического целого...



Американский солдат во Вьетнаме. 1965

2. Что может повлиять на мировое развитие положительно или отрицательно? Отрицательно — абстрактный глобализм и этноцентризм. Это опять-таки частный случай того, как один принцип подавляется другим, противоположным.

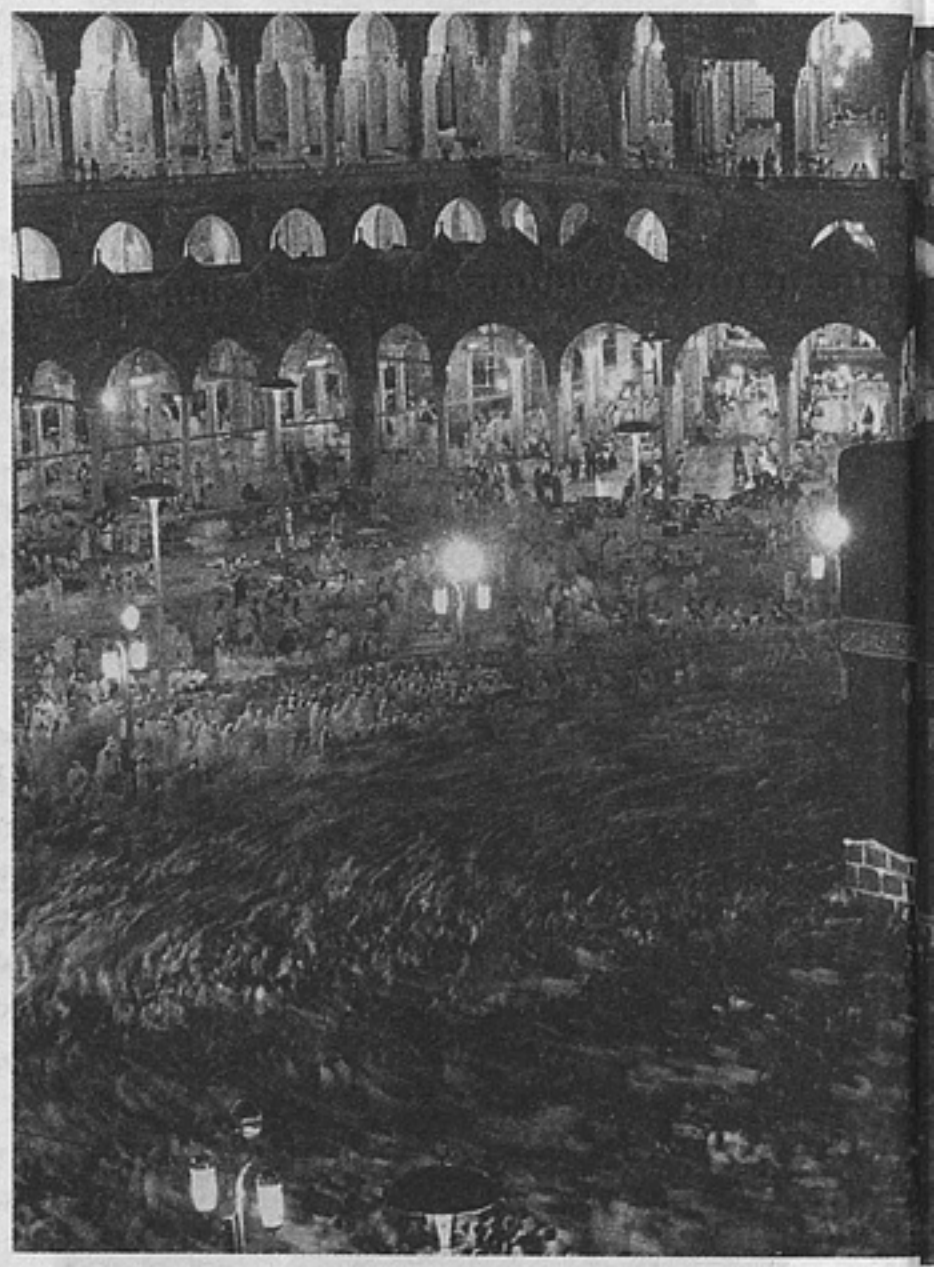
Глобализм сегодня опирается не на какую-то утонченную культуру, которая выше частных культур, как это было (со всеми оговорками) во времена распространения христианства. Нынешний глобализм выступает в формах поп-арта, в формах тотальной экспансии массовой, следовательно, вульгарной, формы американской культуры, имеющей, конечно, свои глубины.

И это провоцирует отчаянное этническое сопротивление. Дикие взрывы насилия, связанные с эт-

ническим сопротивлением, не могут быть оправданы. Но они могут быть поняты. Это сопротивление процессу развития, который разрушает этническую identity, разрушает исторически сложившееся поле жизни. Это протест традиционной культуры, сохранившей в какой-то архаичной, по-средневековому жесткой форме представление об иерархии ценностей, на вершине которой стоит чувство священного. Сопротивление потоку глобальной пошлости, которая все явления рассматривает на одном уровне.

Постмодернистский подход, превращающий все наследие прошлого в предмет некоей игры, является, в сущности, признаком старости культуры. И, не преодолев излишний релятивизм и эклектизм собственной цивилизации, не восстановив иерархию ценностей, мы не сможем решить проблему воинствующего фундаментализма. «Чувство священного» будет выступать против нас в насильственных формах, в формах мести за кощунство и т.д.

Хотя нечто положительное есть в постмодерне — это уважение к другому. Но нужна не просто формальная вежливость, нужна способность понимать, что и в других формах культуры просвечивает «чувство священного» и существует «ценностей незыблемая скала», только иначе сформулированная.



3. Я думаю, из всего сказанного совершенно ясно, что мы пока не готовы ответить на вызов «глобальной цивилизации». Я не говорю уже о конфликтах, связанных с катастрофическим расколом мира на нищету и богатство, об экологических проблемах, решение которых также требует целостного подхода и того, что Солженицын в свое время выразил словами «раскаяние и самоограничение»... Тут не надо меня спрашивать, любой студент и даже школьник старших классов на это укажет.

4. Какие нужны изменения на уровне личности? Я думаю, на уровне личности нужно развить в себе способность возвышаться над своим малым «я», над своим эгоизмом, опираясь на возрастание своего большого «я». В человеке есть конечное «я» и «я» бесконечное. И только бесконечное создает моральную силу для того, чтобы чем-то пожертвовать и от чего-то отказаться, искать возможности сосуществования, развить в себе терпимость к другому.

Что касается лидеров, то необходим такой лидер, который был бы способен внести в массу представление о бесконечно необходимой нам «незыблемой скале» ценностей, причем на языке, понятном современному человеку. А не на архаическом языке двухтысячелетней давности.

5. А вот какое искусство будет в XXI веке, я не знаю. Возможно, оно будет связано с такой технической выдумкой, как Интернет. Этого я душой не чувствую. Однако хотелось бы, чтобы искусством XXI века стала музыка, причем хорошая.

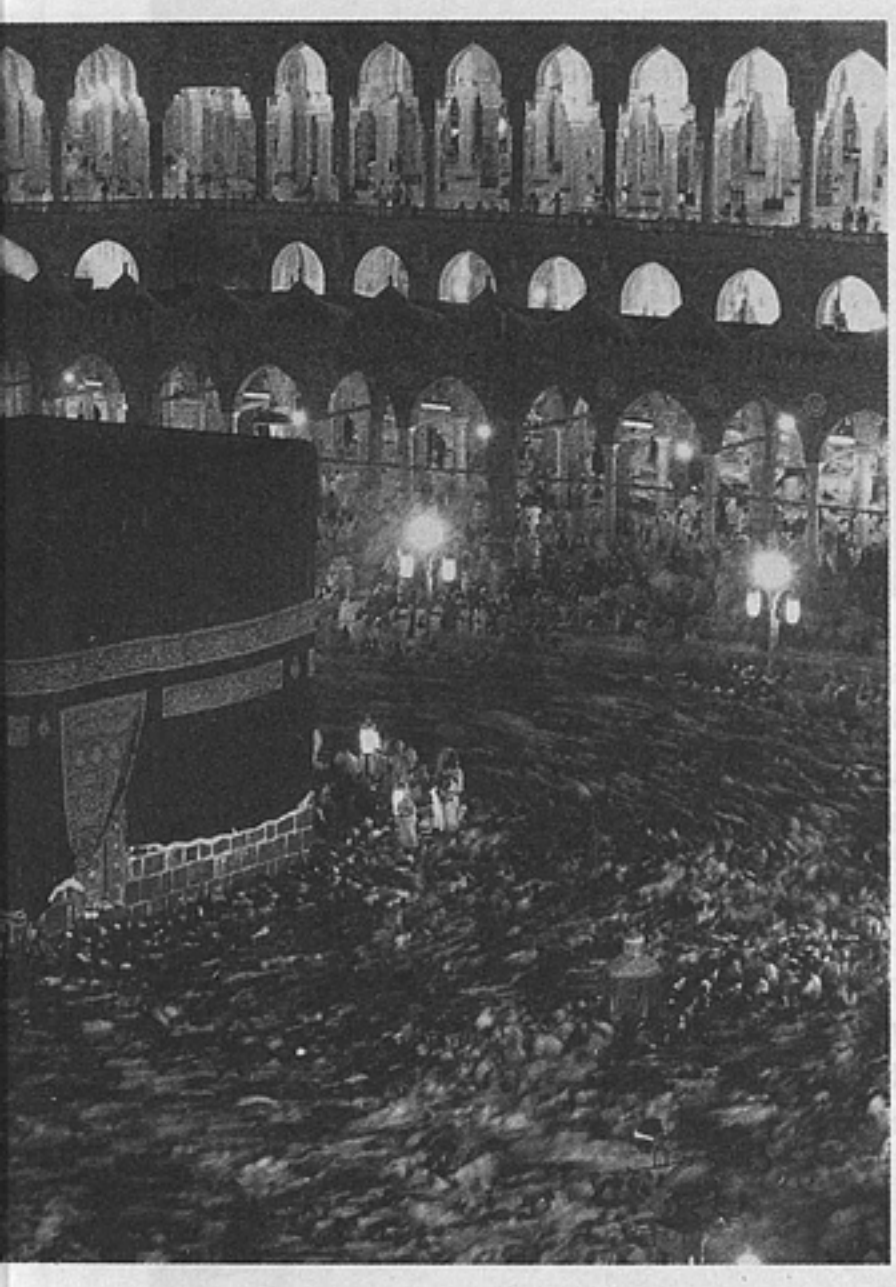
Кирилл Разлогов, *киновед*

1. Безусловно скомпрометировало себя основное духовное достижение XIX —

XX веков — идея социального прогресса, то есть непрерывного поступательного развития как единственно позитивного варианта эволюции человечества. Вместе с ней уходит в прошлое европо-, точнее, западоцентризм. Относительность достижений западной цивилизации становится все более очевидной.

2. Западный рационализм и идеи экономического либерализма утянут за собой в могилу и значительную часть XX века. Что касается положительных тенденций, то глобализация массовой культуры будет способствовать сбалансированности психики и формированию общего культурного контекста — основы взаимопонимания между различными сообществами (национальными, этническими, социально-демографическими, собственно культурными).

3. Перспектива создания «глобальной цивилизации» — не вызов, а спасение в повседневной реальности.



Мусульманские паломники в Мекке

Поскольку главная проблема ближайшего будущего — перенаселение планеты и растущий разрыв между промышленно развитыми странами, где падение рождаемости ведет к падению исконного населения, и всем остальным стремительно растущим (и нищающим) миром, легко предсказать дальнейший рост разного рода фундаментализмов и этнических войн, которые в совокупности с эпидемиями будут способствовать восстановлению прежнего баланса за счет сокращения человечества.

4. Род человеческий обладает огромными ресурсами выживания, что особенно очевидно на примере современной России.

Лидерами будут харизматические звезды шоу-бизнеса (в том числе политики), экрана, спорта и т.п., однако они будут лишены какой-либо реальной власти.

5. XXI век (как и XX, и XXII) будет веком экранных искусств (первым из которых было кино) вплоть до массового распространения симулированных миров виртуальной реальности.

Михаил Рыклин, *философ*

1. Когда мы говорим, что та или иная идея скомпрометировала себя, мы имеем в виду попытки ее осуществления. Есть удачные, долговременные, и неудачные, кратковременные, соединения идей с телами. Короткие взрывные соединения потребляют огромное количество тел, поэтому они не могут длиться. В силу хрупкости они крайне патетичны и претендуют на вечность («тысячелетний рейх», коммунизм).

И кратковременные, и долговременные соединения одинаково необходимы. Каждое из таких соединений уникально и не может повториться. Поэтому история дает только такие уроки, которые нельзя извлечь.

И самые удачные, длительные соединения идей с телами столь же случайны, как и все остальные. Даже если объявить их нормальными, их примеру все равно нельзя последовать.

2. Мировое развитие напоминает многоцветный шар, который повернут к разным местам каким-то одним цветом. Видеть его в целом можно только виртуально. Для этого не обязательно принадлежать к элите. Роль взглядов, концепций, теорий, не очень большая уже сейчас, будет, видимо, снижаться и в будущем. Многие понимают, что под видом теории всегда осуществляется что-то другое, чьи-то властные инстинкты, детские травмы и т.д.

Впрочем, чтобы идеократия потерпела окончательное поражение, надо перестать травмировать детей, а это совершенно невозможно.

3. Богатая часть человечества страдает в комфорте, к тому же она так выдрессирована, что не может позволить себе предаваться отчаянию и дисциплинированно исповедуется в кабинетах аналитиков. «Нормальность» этих обществ есть просто другое название для дисциплины. Именно авторепрессия делает применение насилия излишним.

«Третий мир» хотел бы овладеть полированной поверхностью западной жизни, не подозревая, какую цену надо за это заплатить (к этому он совершенно не готов). Наслаждение кажется ему уникальным достоянием Другого.

Современная Россия одной рукой голосует за благосостояние, а другой (более сильной) — за равенство в нищете. Оба выбора имеют право на существование.

Если в третьем или в сто тридцать третьем тысячелетии мы поймем, что наслаждение и страдание есть по сути названия одного и того же, мы сделаем большой шаг вперед и станем имманентны тому, что с нами происходит.

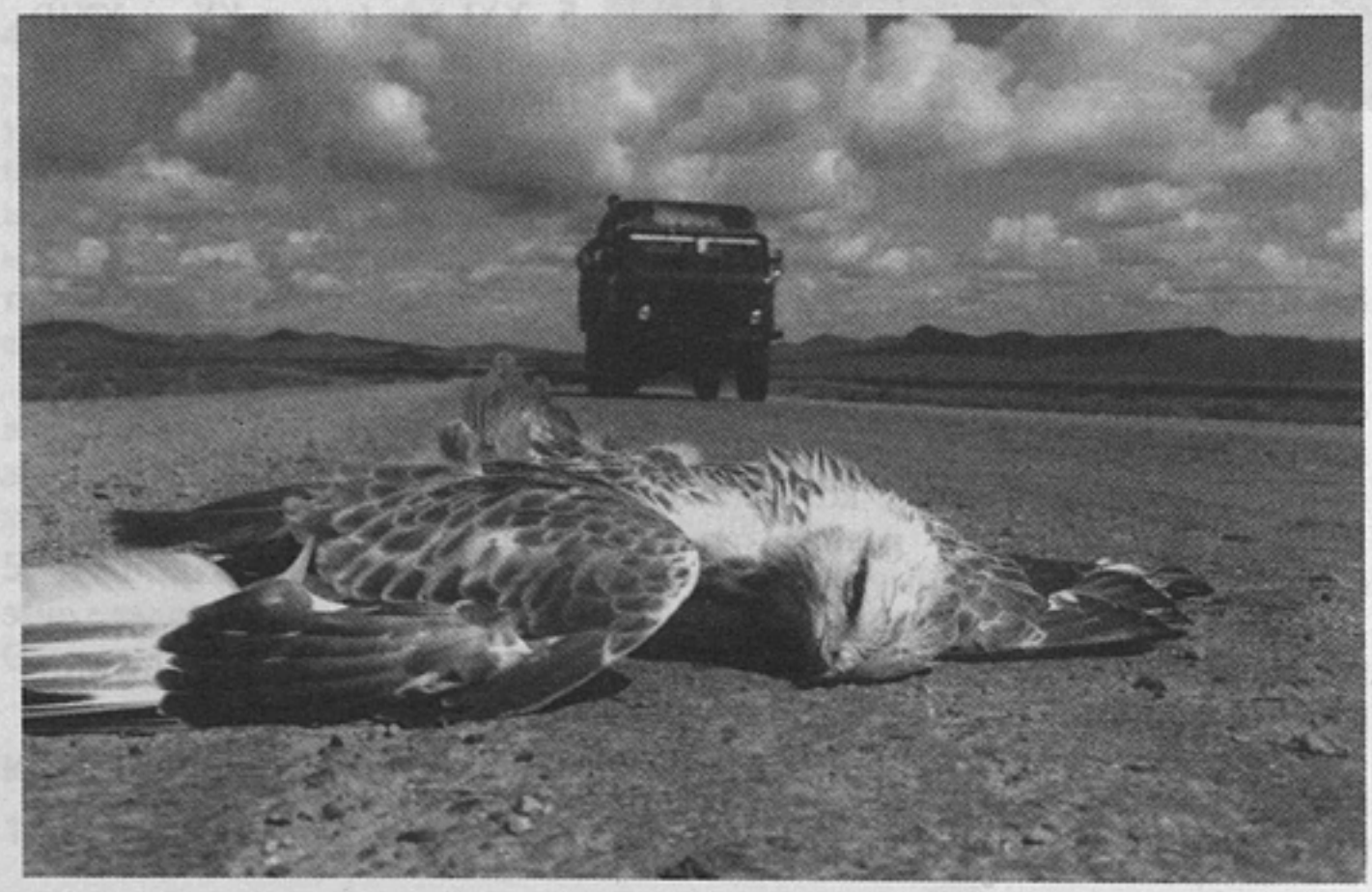
4. Единого мира не будет, если он уже не существует по меньшей мере несколько тысяч лет. У народов будут те и только те лидеры, которых они заслуживают. Там, где люди умеют объединяться на первичных уровнях, они а) делегируют лидеру необходимый минимум полномочий и б) заставляют его не выходить за указанные пределы. Там же, где они настолько инфантильны, чтобы отдать слишком многое, их будут убаюкивать красивыми словами и обворовывать.

В обоих сценариях есть сильные и слабые места. Баланс счастья-несчастья остается неизменным.

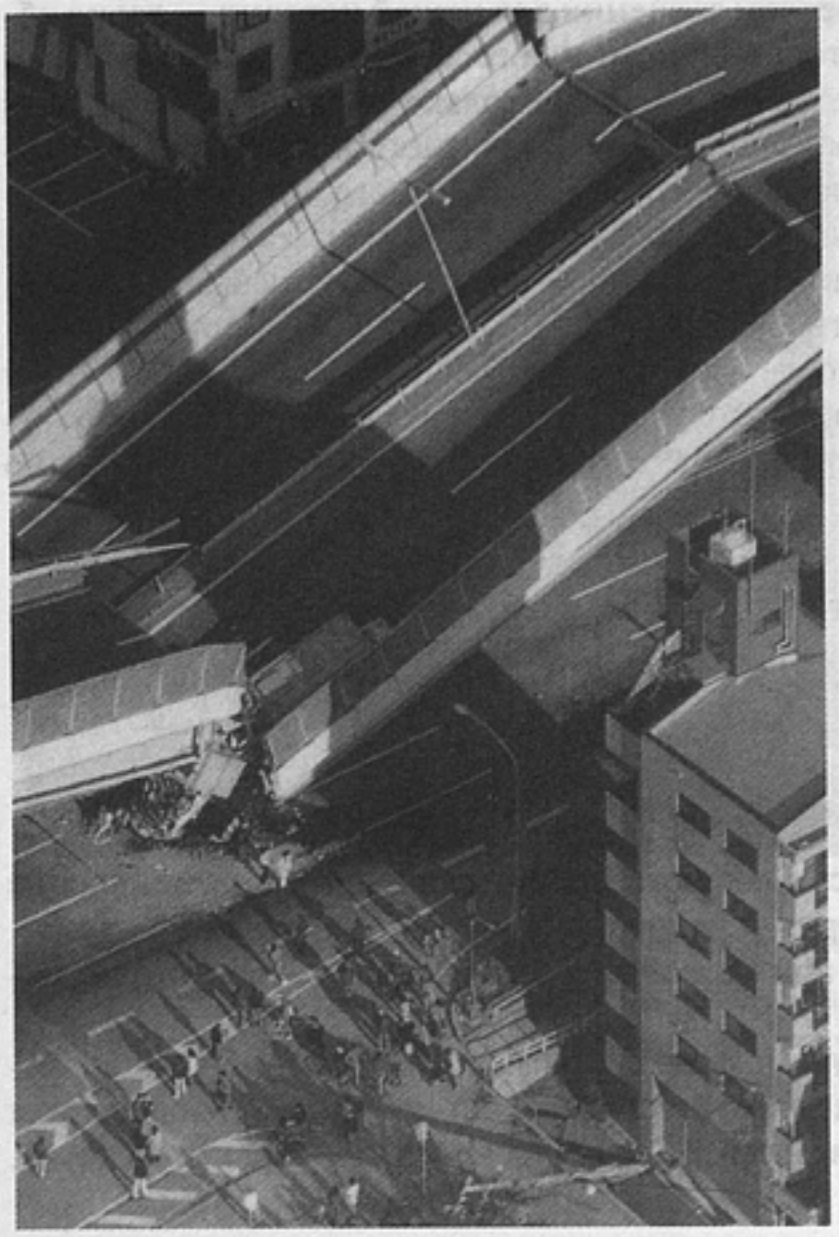
5. Будут разрастаться самые разные виртуальные миры. Сомнительно, правда, сможем ли мы прикрепить к некоторым из них ярлык «искусство», которое уже сейчас вдохновляет разве что самих производителей, посредников и продавцов (в этой ситуации нет ничего плохого). Возможно, очаг виртуальности сместится в место с другим названием.

Ольга Седакова, *поэт, литературовед*

1—2. Мне интереснее не идеи, глобального они или частного свойства, а со-



Экологическая катастрофа



Землетрясение в Японии. 1995

бытия. Идеи — это почти проекты, они направлены вперед, у них жест захвата будущего (даже если это проекты какого-то абсолютного измельчания и отмены любой позитивной активности, как в позднейших постмодернистских установках). Когда я слышу любую гуманитарную идею, теорию, концепцию (естественнонаучные — другое дело, хотя и они кончаются очередными «завоеваниями» вроде ядерных реакторов или управляемой психики), мне хочется сказать: хватит, довольно! Пожалейте жизнь, поберегите природу! Давайте просто думать и понимать, без «открытий» и «достижений». Мир и так открыт. В хлебниковском различении «приобретателей» и «изобретателей» мне неприятны оба полюса, оба они — осмелюсь сказать — внутренне устарели, оба они хищны, хотя и по-разному. Но не дай Бог это мое желание бескорыстного, нецеленаправленного «знания», которое не «сила», вопреки Бэкону, принять за еще одну идею или проект, причем, глобального характера.

Впрочем, мне кажется, именно эта идея стучится в наши двери. Ее первые сполохи — экологическое движение, страх за сохранность физической среды обитания. Но цивилизация приобретателей и изобретателей губит не только реки, тропические леса и озоновый слой. Она портит слух, зрение, внимание человека, всю нерациональную его область (отчего и рационализм становится невероятно плоским и глупым) так, что уже слышны речи психологов, богословов о «новом» или «внекосмическом» варварстве человека цивилизованного. Может, от редких видов птиц и насекомых охранительная мысль расширится на естественные дарования человека. В любом случае, мне кажется, в скором будущем дело пойдет главным образом об антропологии. Имена нашего столетия, которые связаны с интуицией такого необъектного отношения к миру и к себе, такого принимающего понимания, — Альберт Швейцер с его словами «благоговение перед жизнью» и Мартин Бубер с его напоминанием о «ты-отношении». Но если этот постучавшийся в нашу дверь переворот сознания от овладевающей позиции к оберегающей, от господства к служению, от изолирующегося восприятия к обращенному, от внешнего к внутреннему превратится в очередной «проект», то ничего утешительного ожидать не приходится. Его завершат в таком случае какие-нибудь новые манипуляции психикой.

Мне представляется, что духовное или историческое значение уходящего века — прежде всего в событии небывалого по размаху индустриального уничтожения невинных людей у нас и в Германии. Это событие далеко еще не обдумано, и когда обдумывается, то как-то наоборот: из него делается вывод о невозможности ничего серьезного, возвышенного, творческого «после Аушвица и ГУЛАГа», о невозможности добра. Но ведь именно этого и хотели те, кто все это проделывал! Таким образом мы просто исполняем их замысел до конца!

Если видеть в подобном событии не просто какой-то абсурдный скандал, эпизод из истории человеческого зверства, а жертву в настоящем, полном смысле слова, последствия его представляются совсем в другом свете. Эту мысль — о

новом мученичестве и его творческом значении для нашей истории — давно обдумывает Анна Великанова, историк Церкви и богослов. Быть может, в самом появлении этой мысли — серьезнейший итог не только последнего века, но и всего, что к нему привело. И проистекает из нее так много и так глубоко затрагивающего и культуру, и религию, и человека общественного, и человека наедине с собой... Так много захватывающе нового, чего почти не касались еще ни мыслители, ни художники! Этим чувством приблизившегося небывалого счастья, новизны, драгоценности творения исполнено завещание Бориса Леонидовича Пастернака. Однако в последующие сорок лет творческая культура и у нас, и во всем мире, в общем-то, продолжала действовать в «старом» пространстве, и оно становилось все старее, старее, старее, до полного разложения, до «алхимии могилы».

5. Какой вид искусства может подхватить этот новый звук в будущем, в конце концов не так важно. Может быть, это будет просто искусство жизни, а не искусство как старая фабрика эстетической продукции, массовой или элитарной.

Алексей Улюкаев, *ЭКОНОМИСТ*

1. Скомпрометированы идеи социального проектирования и опаснейшая из них — социализм. Идея недоверия к человеку, примата общего над частным. А также более тонкие вариации примата общего над частным — дирижизм, патернализм.

Важнейшее достижение — утверждение идей, принципов и ценностей либерализма, включая идеи самоценности человека, естественных свобод, в том числе и прав меньшинства, причем утверждение их на уровне «практического», «народного» либерализма.

2. Негативно на мировое развитие может повлиять некритичное использование социальных моделей (шведская, японская, американская) как подлежащих реализации проектов, а не как обычного апостериорного обобщения. Позитивно могут повлиять идеи открытого общества, утверждение через свободный информационный обмен европейских ценностей.

3. Согласно Тойнби, вызов должен быть не слишком слабым — иначе не мобилизуются ресурсы для развития, не слишком сильным — иначе все мобилизованные ресурсы уходят на борьбу за существование, не оставляя сил на развитие. Мне кажется, что вызов «глобальной цивилизации» оптимален, то есть становится важным источником содержания и форм развития человеческого общества. Сможет ли оно воспринять общее, не утратив особенного, сможет ли «человек глобальный» быть не только человеком разумным, но человеком домашним, семейным, мирским? Это открытый вопрос.

Махатма Ганди

Сохранит актуальность конфликт между цивилизационной экспансией человечества и ограниченностью природной сферы. Конфликт между сообществами, имеющими разный потенциал развития. Будет осознано важнейшеее противоречие между безграничностью культуры и ограниченными возможностями ее индивидуального освоения. Глобализация будет требовать не специалистов, а энциклопе-

Мартин Лютер Кинг

дистов, но стать и остаться энциклопедистом будет все труднее.

4. Лидер XXI века — это интеллектуальный лидер, сохраняющий моральную и эмоциональную причастность к жизни «малых сих». Прогресс информационных технологий будет усиливать значение прямой связи ведущих и ведомых при ослаблении их обоюдной зависимости от промежуточных институтов, которым в настоящее время фактически делегируются основные права и полномочия и ведущих, и ведомых. Прямая демократия будет все больше приходить на смену представительской демократии.

5. Искусства XXI века — интерактивная драма, интерактивное кино, «безбумажная литература», хотя все традиционные искусства сохранятся. Чем традиционнее искусство, тем меньше нужды ему изменяться.

Ирина Хакамада, *политик*

1. Огромный соблазн — объявить скомпрометированными окончательно и бесповоротно идеи, выпестовавшие двух политических монстров: сталинизм и фашизм. Однако даже сейчас мы видим достаточно много людей, делающих из страшных уроков прошлого совсем другие выводы. Наверное, это естественно. Глобальными могут стать только идеи, глубоко созвучные человеческой природе, и это делает их бессмертными. Всегда остается опасность, что они вновь воскреснут, хоть и в каком-то другом обличии.

Что же касается духовных достижений, то все они, мне кажется, так или иначе связаны с техническим прогрессом. XX век постепенно, шаг за шагом, создал единое информационное пространство, изменившее не только все экономические и политические реалии, но и всю систему взаимосвязей человека с миром. Открытые средства информации, новые носители информации, их универсальность и общедоступность ведут к осознанию информационных потребностей как главных и определяющих в общественном и частном быту. Товарный фетишизм медленно начинает уходить, уступая место стремлению к получению информации и как к средству удовлетворения бесчисленных практических нужд, и как к немыслимому прежде способу профессиональной самореализации в большом мире.

2. Две главные тенденции сталкиваются сегодня в мировом развитии. Перспектива создания «глобальной цивилизации» вызывает горячие споры, но сам их накал говорит о том, что глобализация становится фактом жизни. По существу, это означает, что принципы демократического, открытого общества закладываются в основание мирового порядка. Уже есть единая Европа, передавшая своим наднациональным институтам многие функции, которые в традиционном понимании составляют сердцевину суверенности стран. Есть множество международных организаций, которые координируют финансовые и товарные рынки, взаимоотношения политических систем. Как должное воспринимается то, что интересы всего представляемого ими сообщества выше, чем интересы отдельной страны. Вошли в повседневную практику гуманитарные акции — помощь беженцам, голодающим, пострадавшим в катастрофах. Ничего этого прежде не было. Каждая страна сама справлялась со своими бедами. Теперь возникающие проблемы решают всем миром или хотя бы обсуждают на глобальном уровне,

Мать Тереза Калькуттская

идет ли речь о военных конфликтах или о месте женщин в современном обществе, о нищете в «третьем мире», медицинском обслуживании, образовании.

Но одновременно усиливается и противоположная тенденция — отъединение от мира. В тех странах, которые испытывают трудности, возникает неистребимое стремление отгородиться, замкнуться в себе, решить задачу национального возрождения за счет национальной диктатуры. Знамением времени стали кровопролитные этнические и конфессиональные столкновения. У всех у них длинная история, но именно теперь, словно специально в пику крепнущим идеям «единого человеческого общежития», эти тихо тлевшие конфликты взрываются один за другим с какой-то слепой, средневековой яростью.

3. О главном я уже сказала. Вызов человечеству бросает не столько возникновение «глобальной цивилизации», сколько невозможность уверенно идти ей навстречу из-за усиливающейся поляризации мира. В границах любой развитой страны тоже существует огромный разрыв между богатыми и бедными, сильными и слабыми, преуспевающими и выбитыми из седла, однако общество остается единым. Оно не взрывается — на этот «вызов» оно отвечает законами, традициями, особыми социальными технологиями. А политикам и идеологам, защищающим идеи глобализации, опереться пока что не на что. Косовский конфликт наглядно это продемонстрировал.

Из назревающих самое острое противоречие между абсолютной включенностью в глобальный цивилизационный процесс и выключенностью из живого, индивидуального человеческого общения. И то и другое — результат технических прорывов XX века.

В наши дни удвоение информации происходит за пять лет. В XXI веке сроки могут сжаться до года. Возникает опасение, что человеческий мозг не выдержит существования в таком режиме. Мне кажется, что эти страхи идут от недооценки резервных возможностей человеческой психики. В прошлом веке (пора уже привыкать говорить «в позапрошлом») накануне появления железных дорог точно так же боялись, что мозг не выдержит таких огромных скоростей. Но разобщенность — угроза реальная. Это уже сейчас заметно по самым молодым, с детства живущим в обнимку с компьютером. У них явно развивается своего рода аутизм — напряженное внутреннее существование в наглухо закрытом мире.

Понятно, откуда это идет. Зачем расходовать драгоценное время да еще тратиться на дорогу, когда за считанные секунды компьютер сведет вас с кем угодно, находящимся где угодно? Но виртуальные контакты никогда не заменят живых, я хорошо это знаю по опыту телемостов — экран доносит почти все, но энергию человека убивает.

Что-то наверняка будет противопоставлено виртуализации человеческого существования. Может быть, упростится перемещение? Я не считаю это неосуществимым, хотя XXI век с этой задачей справится едва ли.

4. Единый мир выдвинет схожие задачи и перед странами, и перед людьми: сохранение своего лица, своей уникальности в противовес неумолимой инерции, насаждающей унификацию и шаблон. Я с надеждой прислушиваюсь к западным прогнозам, обещающим, что по крайней мере в быту люди взбунтуются против стандартов и научатся сочетать экономическую эффективность с максимальным

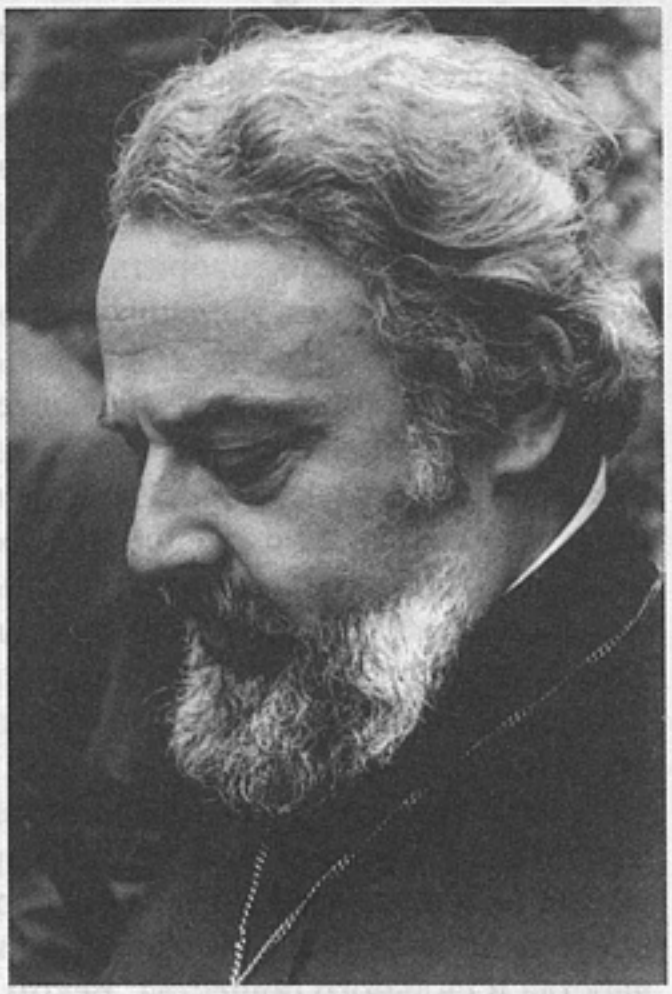
разнообразием. К слову сказать, Россия в этих прогнозах упоминается в числе стран, имеющих для такого перехода самые выгодные генетические и исторические предпосылки.

5. Превращение наступающего столетия в век одного из искусств, традиционного или совсем нового, будет, по-моему, зависеть не столько от общественных запросов, сколько от появления гениальных творцов, которое ни предугадать, ни предуготовить невозможно. Но даже и в этом случае такое доминирование станет не более чем условным. Чем дальше цивилизация уведет человека, тем большим консерватором покажет он себя в отношении своих сердечных привязанностей. Когда-то пророчили, что кино убьет театр. Потом предрекали гибель и кинематографу — с ним должно было покончить телевидение. Однако ничего похожего не случилось и, полагаю, не случится и впредь. Уже существует технология, совмещающая в одной установке возможности телевизора, компьютера, телефона, факса и т.д. Но даже она не сделает нас невосприимчивыми к той уникальной энергетике, которую несет книга, которую вы держите в руках, листаете, ставите на полку и кладете под подушку.

О. Георгий Чистяков, *священник*

1. Скомпрометировала себя коммунистическая идея, а наряду с ней все остальные идеологии, основанные на насилии и на понимании насилия как «повивальной бабки истории». Скомпрометировала себя, мне кажется, и идея сильного государства, которая лишает человека личной инициативы и личной ответственности, делает его «колесиком и винтиком» в огромной машине. Скомпрометировала себя идея «вождизма», и, к счастью, эпоха вождей сегодня уходит в прошлое.

Что же касается несомненных духовных достижений уходящего века, то это, безусловно, возросшее значение личности. Конечно, гениальные одиночки, воздействовавшие на людей силой своей личности, своей личной чистоты и цельности, — бывали и раньше (например, Спиноза, Паскаль или Франциск Ассизский). Я назвал именно этих людей, потому что они не занимали никаких должностей, не выполняли официальных функций. Но тогда они были исключением. В XX же веке у человечества появились абсолютно неформальные лидеры, выделившиеся не потому, что обладали властью, богатством или занимали те или иные посты, но, скорее наоборот, благодаря тому, что они не занимали никакие посты. Это мать Тереза из Калькутты, Жан Ванье, отец Александр Мень... Мне как христианину лучше видны такие люди среди христиан, среди тех, чья деятельность связана с религиозной сферой. Но, конечно, они были и есть везде. Махатма Ганди, Альберт Швейцер, А.Д.Сахаров... Главное, что их объединяет, — это способность не подавлять окружающих, но «зажигать», раскрывать тех, кто оказывается рядом с ними. Как, например, Жан Ванье, канадский моряк в отставке, благодаря которому тысячи и тысячи людей, которых называют по-английски handicapped, а по-русски — неполноценными, осознали, что они ничем не хуже других, и были вовлечены в полноценную жизнь. Так же как и те, кому приходится заботиться об этих людях, жить рядом с ними, — из благотворителей, благодаря Жану Ванье, они стали друзьями своим подопечным.



Александр Мень

Такие неформальные лидеры

очень многое смогли рассказать самой своей жизнью и о христианстве, и о том, что вообще может человек, «когда он любит мир и верит в Бога». Меня поражает, например, что среди святых и праведников XX века очень много людей, не занимавших никакого места в церковной иерархии; они не были ни основателями знаменитых монастырей, ни епископами — они были просто христианами. К числу таких святых относится, например, Эдит Штайн, ученица Гуссерля, которая была профессором философии в Мюнстере, а затем стала монахиней. Ее друзья хотели, чтобы она (как еврейка) уехала в годы войны в Латинскую Америку, это спасло бы ей жизнь. Но она осталась в Европе, конечно, была арестована и отправлена в газовую камеру. Эдит умерла вместе с остальными. Не вместо кого-то другого, как умирает солдат на поле боя, а именно вместе с другими. Вот, наверное, еще одна черта неформальных лидеров XX века: имея все возможности прожить спокойную, комфортную и безопасную жизнь, человек разделяет судьбу с остальными. Это особого рода подвиг и особый порыв к победе над злом и страхом. Не возвышаться над людьми, а быть среди них.

2. Те самые идеи, о которых я говорил, связанные с раскрытием удивительных возможностей простого человека, способного совершать невидимые миру, но огромные подвиги, могут положительно повлиять на мировое развитие в следующем веке. Что же касается отрицательных взглядов и концепций, которые могут еще влиять на мировое развитие, то это, наверное, национализм. Болезнь, через которую еще не все прошли и которая становится все более опасной.

3. Я думаю, что современное человечество готово ответить на вызов, который бросает нам время. А какие конфликты в этом смысле сохранят свою актуальность и будут более всего опасны? Конфликты с теми, кто претендует на какую-то исключительную роль. Конфликты с теми, кто хочет, чтобы их боялись. Например, нам в России сегодня важно не отстаивать свое право быть великой державой в политическом смысле, а просто-напросто спокойно трудиться и, главное, общаться с внешним миром, делая что-то полезное вместе. Нужно не обособляться на «багровом», как в пьесе Булгакова, или на каком-нибудь еще острове. Единственные из русских, кого не слышат на Западе, — это те, кто пытается заявлять, что нас надо бояться, что мы еще покажем миру, какие мы сильные, и так далее. На Западе нас бояться никто не хочет. С нами хотят дружить. Русскую культуру, людей из России, русскую науку, музыку хотят любить, изучать. Сегодня никто никого не хочет бояться. И слава Богу. Если мы поймем, что наша задача не в том, чтобы заявлять о своей уникальности, а в том, чтобы просто ее предъявлять, тогда окажется, что никаких особенных конфликтов между нами и Западом не существует. Потому что хотя мы, конечно, небогаты в смысле финансовом, но обладаем культурой, которую у нас никто не отнял и отнять не может. И эта культура по-прежнему интересна и дорога всему человечеству. Надо только нам самим ее не растерять, надо уметь о ней рассказать, передать ее другим, а именно это очень часто не получается.

4. Думаю, что надо говорить не об «изменениях на уровне личности» и не о «выживании людей в условиях единого мира», а о том, что это счастье — жить в едином мире! В мире, где конфликты будут разрешаться без применения насилия. Это же смешно, что глобальные конфликты мы уже научились разрешать ненасильственным путем, тогда как локальные конфликты почему-то до сих пор требуют насилия. И нужны не «изменения на уровне личности», а наоборот — сохранение каждой личности. Надо уметь сохранить свою уникальность для того, чтобы быть интересным другим. Потому что люди, когда они все одинаковы, абсолютно не интересны друг другу. В силу этого обстоятельства, я думаю, мы должны просто сохранять то, что есть наше. Прежде всего нашу культуру, хотя именно этого мы часто не делаем. Ведь проще говорить о культуре, чем жить внутри нее.

Что же касается лидера XXI века, то я уверен, что в области политики само слово «лидер» мало-помалу уходит в прошлое. Сегодня нужны не лидеры, не вожди, не фюреры, сегодня нужны просто-напросто менеджеры, которые будут координировать жизнь общества. Думаю, что XXI век будет веком слабого государства и сильного общества. Веком действительно отмирающего государства.

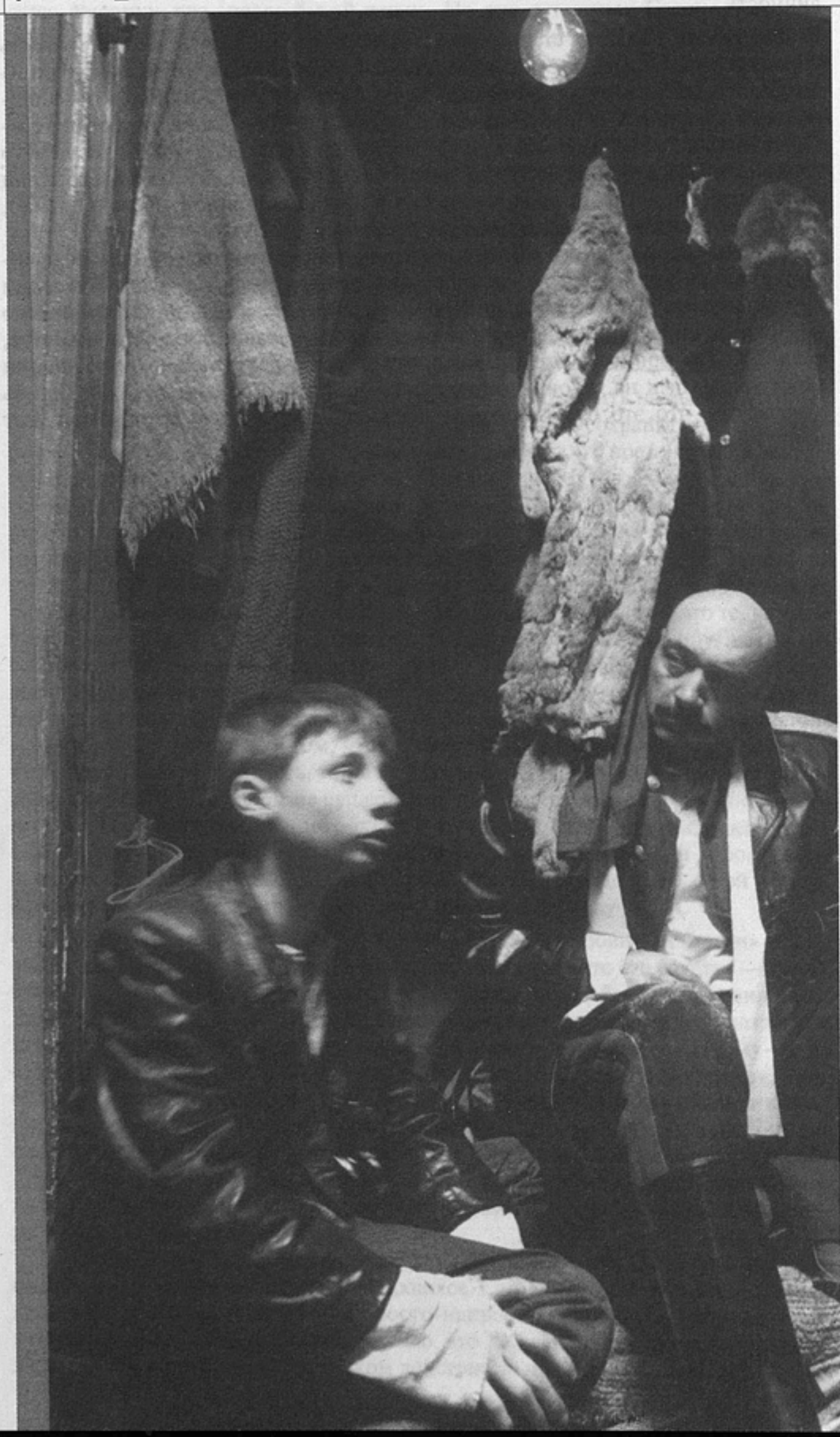
Но государство только тогда может начать отмирать, когда в обществе будут существовать тысячи неполитических ассоциаций, когда люди будут связаны друг с другом в самых разных формах. Тогда окажется, что государство не так уж необходимо. Оно сохранит свои функции, главным образом, в правоохранительной сфере.

А лидеры будут нужны не на уровне государства, а на уровне малых групп. Но опять-таки те неформальные лидеры, о которых я говорил. Не кумиры, не идолы, не гуру, а люди, способные помочь каждому полностью раскрыть свою личность.

5. Какой вид искусства станет искусством XXI века? Мне кажется, хотя очень трудно фантазировать, что XXI век может быть веком какой-то новой публицистики. Возьмите газеты, сегодня они уже не выполняют ту функцию, что выполняли раньше, когда из них узнавали новости. Сегодня новости узнают из телевизионных программ, по радио, из Интернета и т.д. Газета становится чем-то вроде толстого журнала, но только такого, который выходит раз в неделю или даже ежедневно. Такого рода изменения в информационной сфере, конечно, вызывают к жизни новые жанры.

Или то, что мы видим сегодня в Интернете на так называемых конференциях, когда в ответ на чью-то реплику на сайте сразу появляются публикации других читателей-пользователей. Я думаю, такого рода публицистика, такого рода живая дискуссия станет каким-то новым видом искусства. Мне кажется, если XXI век принесет что-то новое, это новое будет основано на общении между людьми и на художественном освоении этого общения. Но не берусь утверждать, что это будет главным искусством того века, который вот-вот начнется.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Хрусталев, машину!»

ЕЛЕНА СТИШОВА

Конец цитаты

...И это все в меня запало,
И лишь потом во мне очнулось.
Д.Самойлов

Однажды мне приснился ужасный страшный сон...
Из народной песни

Введение в контекст

«Память — мое богатство», — обмолвилась как-то Анна Ахматова. То же самое мог бы сказать о себе и Алексей Герман, но такого рода признания не в его духе. Тем не менее память — завязь германовской поэтики. Назовите эту память уникальной или даже гениальной — оба эпитета верны, но недостаточны. Герман использует память как инструмент познания, обладающий огромной силой эмоционального воздействия. А сам режиссер с младых ногтей нечаянно вошел в образ «пророка, предсказывающего назад». С уходом титанов и гениев эпоха великого кино иссякла, кончился тот еретический кинематограф, который нарушал конвенции, вторгался на территорию литературы и нравственной философии, становился способом познания мира и человека. К концу века Десятая муза устала и вернулась на круги своя, оставив крошечную делянку для art-house. Так что это даже нормально, что в Канне фильм Германа «не узнали». По крайней мере, Алексей поимел опыт «осмеянного пророка». Русскому художнику это только на пользу.

Юрий Ханютин в статье о картине

«Хрусталев, машину!»
Авторы сценария **С.Кармалита, А.Герман**
Режиссер **А.Герман**
Оператор **В.Ильин**
Художники **В.Светозаров, Г.Кропачев, М.Герасимов**
Композитор **А.Петров**
Звукооператор **Н.Астахов**
В ролях: **Ю.Цурило, Н.Русланова, Ю.Ярвет-мл., Миша Дементьев, А.Баширов, Г.Яновская и другие**
«Ленфильм», Госкино РФ, Sodaperaga при участии La Sept cinéma, CNC, СПиЭФ, Canal+, ВГТРК, Петроагропромбанка и других
Россия — Франция
1998

Продолжение разговора о фильме «Хрусталев, машину!» — в очередных номерах «Искусства кино».

«Двадцать дней без войны» впервые заговорил о «загадке художника», пораженный атмосферой и подробностями ташкентского эвакуационного быта, реконструированными на экране. Режиссеру было года четыре в то время, о котором он снял фильм.

В «Лапшине» Герман ушел глубже в историю — в 1935 год. Время, когда он еще не родился, и разговоры о генетической памяти утихли. Закадровый текст «от первого лица» читал усталый баритон, в котором слышалась биография. Обладатель баритона — почти как у Ефима Копеляна — мальчиком жил в провинциальном Унчанске. В образе мальчика, худенького, с оттопыренными ушами, Рассказчик несколько раз появится в кадре. Но в тексте за кадром сплетаются две точки зрения — взрослого и мальчика, толкователя и свидетеля.

Отец мальчика — они жили в коммуне Лапшина, в общей квартире — был мужчина невысокий, бритый налысо. И, заметьте, врач. Он все больше помалкивал да поигрывал в шахматы с Васей Окошкиным, а если и говорил, то все больше шутливыми рифмами. А по глазам было ясно, что Занадворов кое-что понимает про жизнь. Он отпаивал каплями Ханина (А.Миронов) после его суицидной попытки. А сам Ханин, когда его подсадил на «перо» бандит Соловьев, полз по земле точно так же, как Кленский в «Хрусталеве» после сцены изнасилования. На карачках. Головой вниз.

«Мой друг Иван Лапшин» смотрится теперь как большая репетиция проекта «Хрусталев, машину!».

В «Лапшине» Герман возвратил нам близкое прошлое — через «огромные мелочи», маркирующие эпоху куда точнее, чем вошедшие в анналы исторические события. За спиной у героев не раз оказывается портрет убиенного Кирова во всю стену — о нем забываешь. Зато никелированная кровать «с шишечками» осталась с нами. Но была перекодирована. Знак мещанского быта интегрировался в формулу благородной аскезы, исповедуемой героями. «Эти люди жили хуже нас, но были лучше нас», — написал в рецензии на «Лапшина» Виктор Демин.

Когда в «Хрусталеве» кто-то заполошным голосом кричит: «А где шишечки?» — это уже пароль. На него откликаются только свои. В коммуне Лапшина висели гимнастические кольца, никто на них не занимался — болтались себе и болтались. Зато они пригодились доктору Кленскому в его огромной правительственной квартире: однажды он повис на кольцах огромной своей бритой головой вниз. Единственный на всю картину кадр, который можно толковать как метафору. Впрочем, есть еще ворон на оснеженной ветке, причем трижды. Совершенно не германовский образ. Откуда залетела сюда эта птица, не знаю, но ее символика работает. «Как бы не накаркал чего!» — следует реплика.

«Хрусталев» тоже опирается на детскую память автора — Рассказчика. Роковой для судеб страны и наших судеб февраль 53-го мы видим глазами подростка лет тринадцати-четырнадцати. Это так и не так. Происходит то же, что и в «Лапшине», — удвоение, наложение памяти, детской и взрослой. Ее аберрации и ее невольные искажения.

Герой-медиатор для поэтической ткани «Хрусталева» архиважен. В германовской феноменологии, не признающей так называемых концепций, это и есть самое главное. «Нет объекта без субъекта». Режиссер сконструировал нужный ему «субъект», единый в двух лицах. Медиатор — отрок и взрослый человек одновременно, но и тот и другой в нашем восприятии лишены эмпирического опыта, они — в поле нашего зрения или воображения и в то же время почти не нагружены социально. Они суть носители трансцендентального сознания, обладающего истинным знанием. Магия в том и состоит, что пропущенное сквозь это сознание время, ушедшее, полузабытое, а то и просто неизвестное, обретает статус подлинности. Мол, мы про это много слышали и читали, а на самом-то деле все было так, как в фильме Германа.

Детская память сродни сновидению. Она пробивается, как летнее солнце сквозь закрытые ставни. То сверкнет в щелочку, обольет оранжевым теплом, то, как парус в тумане, растечется белесым пятном — не соберешь.

Вот где, как мне представляется, первопричина германовского съемочного долгостроя — идти по живому следу своих детских снов-воспоминаний, со

страстью, с мучительством добиваться доскональной точности от себя и от окружающих, преодолевать сопротивление материала, реконструировать зыбкие мыслеобразы на экране — проект немыслимой сложности, почти несбыточный. Да, в анналах великого кино есть классический дискурс фильмов-воспоминаний — феллиниевский «Амаркорд» , «Зеркало» Тарковского, бергмановская «Земляничная поляна»... Но духовный опыт индивидуален, и традиция тут бессильна. Скорее может помешать, чем помочь.

Сновидение легче изобразить, чем описать. Хотя сны суть эфемериды, их вещество квазиматериально. В снах помимо ауры нам явлены очертания предметов, человеческие лица и дословесные образы, выплывшие Бог знает из каких пластов психики (как живопись Сальвадора Дали). Но сновидение, как и заветное воспоминание, противится быть выведенным в сознание. Оно упорно хочет остаться в предсознании. Оно боится чужого глаза и сглаза. Чурается публичности. «Мысль изреченная есть ложь». Гениальность режиссуры Германа в том, на мой взгляд, что ему каким-то чудом удалось зафиксировать на экране реальность полувековой давности или, скажем мягче, свои воспоминания о ней на стыке между предсознанием и сознанием. Было — не было. Не то сон, не то явь. Зыбкость, размытость, дискретность. Вспышки памяти выхватывают из темноты забвения какой-то фрагмент навсегда исчезнувшей жизни. Это фантомная реальность. Но она смотрится как репортаж из прошлого.

Психоаналитик, как известно, всегда начинает с детских воспоминаний пациента и именно там, в детском прошлом, находит то, что ищет, — причину невроза. Под впечатлением «Хрусталева» мне стали сниться сны. Психоаналитиком был фильм, я — пациентом. Мои детские воспоминания — они всегда при мне и никогда не забываются, — почти совпадающие с воспоминаниями отрока Алексея, я стала видеть во сне.

Снилась мама покойная. Накрывшись с головой одеялом, она горько плакала — из-за того будто бы, что в фильме «Хрусталев, машину!» сдвинуто время. Мол, «дело врачей» — это 52-й, а слухи о депортации евреев пошли и того раньше — в 49-м. Во сне я догадывалась, что мама плачет о другом. Она вспоминает, как обещала мне, двенадцатилетней, подарить свои часики с черным циферблатом — трофей, привезенный отцом из Кёнигсберга после войны.

Во сне я плохо видела маму, но испытывала огромное счастье от ее присутствия. Сейчас и тогда, в немеркнущей мизансцене пятидесятилетней давности. Пасмурный тоскливый денек февраля 49-го, я лежу с тахикардией — осложнение после скарлатины, — мама сидит за столом, говорит таинственно про часики, тут возвращается из школы брат с приятелем, разговор прерывается, и я томительно жду, когда же они наконец уйдут. Потом — шок. Я получу часы в обмен на маму: вместе с другими евреями ее увезут на восток, в Еврейскую автономную область, а мы останемся с отцом. Я не плакала. Помню ощущение оборвавшегося сердца и недетскую готовность принять эту жуть как должное. Мы с братом и отцом — русские, мама — еврейка. Как в «Хрусталеве» про двоюродных сестер, живущих в теткином необъятном шкафу, — «они еврейки, а мы русские».

Тут в мой сон въехала корма океанского лайнера, неправдоподобно огромного, похожего на ледокол «Красин», на погибший «Адмирал Нахимов» и на феллиниевский корабль из «Амаркорда»... И снился мне Герман — то в кожаной куртке, то в рубашке без галстука, почему-то за рулем автомобиля (может быть, то был «Опель-капитан»?). Будто он говорил, вернее, мне так слышалось, что без признания критики ему жизнь не в жизнь (прости, Леша, но из песни слова не выкинешь!). Забавно, но этот сон был прямым ответом на вопрос, который с вечера я оставила в компьютере — как опорный сигнал для продолжения работы. Вот он: «Что может дать критика автору «Хрусталева», который после каннской неудачи наложил на себя епитимью и более года не показывал свой фильм, как будто его и вовсе нет? Такая самоказнь с чем сравнится? С каким критическим мнением? С какой хвалой и с какой хулой? Хотя комплименты всем по кайфу, а разносы неприятны. И Алексей Герман — не исключение. К тому же мало кто так избалован критикой, как он».

Проснувшись, я тут же попробовала записать бессвязные картинки сновидения, но не тут-то было — они сопротивлялись, ускользали, таяли без следа от

одной только мыслительной попытки дотронуться. Кое-как, грубо, приблизительно и пунктирно удалось зафиксировать вот эти обрывки.

Чтобы более или менее адекватно описать целое сна, с деталями, которые еще помнятся — к вечеру и они сотрутся, — нужно прежде всего преодолеть самоцензуру, жесточайшую в данном случае (а это далеко не всем удается), извести кучу бумаги, и то еще не факт, что важнейшие, как сейчас кажется, подробности не забудутся, не рассыплются в прах в процессе их изложения. Сны невозможно конвертировать в слово. Это разные среды, разные виды энергии, разная плотность образной информации. В «Хрусталеве» плотность такая, что по первости экран выталкивает тебя, как сверхсоленые воды Мертвого моря.

Герман остался Германом. Но в прежних своих картинах он не использовал поэтику сновидений с ее беззакониями и нечаянностями. Потому никто и не предъявлял претензий типа «почему убили шведского корреспондента?». Вопрос о правде изображения и изображенного не то что бы не ставился под сомнение — в прессе, по крайней мере, — напротив, только и разговору было, что о новой формуле киноправды, изобретенной Алексеем Германом. И название нашлось — гиперреализм. Метод «Хрусталева» можно назвать фантастическим реализмом, хотя от Достоевского Герман бесконечно далек. А может, не так уж и бесконечно?..

Контекст

Для большинства потенциальных зрителей реальность «Хрусталева» чужая и даже чуждая. Ведь фильм во многом биографический и в силу этой особенности — поколенческий. Для тех, кто родился и вырос в «империи зла», фраза «Это было в конце февраля 1953 года» звучит как пароль. Остальное человечество воспринимает ее как обычную календарную дату из довольно далекого прошлого. Без аллюзий.

Коли в вашей генетической памяти ничто не резонирует картине, тому запредельно трагическому и запредельно комическому, что в ней есть, то ваше дело — как зрителя — и впрямь безнадежно. Потому что вы неизбежно начнете картину насиловать, подстраивать под себя — вчитывать в нее нарратив, приводить к общеизвестным знаменателям, напряженно вслушиваться в реплики и искать в них ключ к развитию действия, чего делать ни в коем случае не надо. Чтобы не разминуться с картиной, надо погрузиться в нее, как в поток. И терпеливо ждать, куда он вас вынесет. «Хрусталева» невозможно да и не нужно рационализировать. Им нужно наполняться, как музыкой. Или живописью. Это фильм эмоций и состояний.

Как напутствовал своих читателей Ханс Кристиан Андерсен: «Терпение! В конце истории мы будем знать больше, чем в начале!»

Текст

Но Бог с ним, с контекстом. Обратимся наконец к тексту, тем более что даже в родных Палестинах он, похоже, остается тайной за семью печатями — как откровение Иоанна Богослова.

Помню из Бахтина: чтение — это процесс «помимо слов». И в «Хрусталеве» ледяные сквозняки истории задувают не в кадре — не поймешь откуда. Вот генерал Кленский в столовой своей необъятной барской квартиры пьет крепкий чай из тонкого стакана, глазом огромным, как у породистого скакуна, поводит на домашних. А холодок близкой опасности лижет его сапоги.

Наталья, хозяйка дома, женщина на грани нервного срыва, с папиросой в углу рта и в наложенной с утра белой, как гипс, косметической маске, не находит себе места. Гоняет прислугу, срывается на старух и детей, раз — затрещина, два — пощечина, тут все скоры на руку, и скандал может разразиться в любую минуту.

Но самые емкие по смыслу куски — в первой части фильма — все-таки не сцены из семейной жизни, феерические, как у Гринуэя. Экзистенциальное напряжение повисает в огромных паузах, когда после очередного бурного общения домочадцев в столовой вдруг пусто, никогошеньки, всех как повымело и только струйка пара вьется из антикварного чайника, кипящего на спиртовке.

Много задумчиво струящегося пара, табачного дыма — белые кучевые облачка бродят по бездонной квартире, забитой мебелью, вещами, посудой, люстрами, канделябрами с торчащими в них длинными свечами, настольными лампами, картинами, детьми, родственниками всех возрастов, обслугой, случайными посетителями...

Критики уже сравнили стиль фильма с Данте, Джойсом, Прустом, Кафкой и даже, кажется, с Фолкнером. На мою долю не осталось никого, кроме разве что Музиля. И не надо. Огромный рваный текст, то резко выпирающий леденящими душу ночными эпизодами, то медленно набухающий роковым предчувствием, как в сцене, когда Кленский выбивает плечом наглухо задраенную дверь и видит за ней своего двойника, стянут, тем не менее, в органическую целостность. Он фиксирует тебя, ввинчивается в подкорку своей навязчивой, сырой, сновидческой образностью. Хочешь не помнить, забыть, а не забывается. Как вещий сон — из тех, что не отпускают всю жизнь.

В первых кадрах режиссер вроде бы обещает классическое линейное повествование. Голос Рассказчика настраивает на эпический лад: «Все началось последней февральской ночью 1953 года, когда истопник мехового магазина Федя Арамышев по кличке Гондон...» и т.д. Иными словами, Рассказчик подсказывает хронотоп фильма, как оно, заметьте, было и в «Лапшине»: «В пяти минутах ходьбы отсюда полвека тому назад».

В «Лапшине» фигурировал вымышленный Унчанск, провинциальная дыра с единственным трамвайным маршрутом, по которому в финале с помпой ехал духовой оркестр на открытой платформе. В «Хрусталеве» сюжет начинается в столице «прогрессирующего человечества» — в Москве, где-то в районе высотки, той, что на площади Восстания, а может, той, что у Красных ворот, за пять дней до официально объявленной смерти Сталина. Зимней ночью подвыпившего истопника Федю Арамышева черт дернул выломать фирменный знак с капота вмерзшего в обочину и присыпанного снежком «Опель-капитана». Вдруг, как в страшном сне, мигнули габаритные огоньки, дверца машины отворилась, оттуда высыпали мужчины в штатском и при шляпах, завалили бедного Федю на снег, скрутили, поволокли. Кто-то по дороге цитировал Вертинского, тогда уже, кажется, репатрианта: «Лиловый негр вам подавал манто».

Герман всегда изумлял отделкой деталей. Прозу делают подробности — эту науку он перенял от отца. В «Хрусталеве» режиссер доводит свою поэтику до предела, до верхнего регистра, рискуя сорваться. Но не срывается.

Прежде всего Герман радикально поменял синтаксис. Он отказался от знаков препинания и опустил связки. Персонажи не договаривают реплики, их речи порою темны, окончания слов тонут в шумах. Внятны только междометия и «программные» реплики. На самом деле такой саундтрек куда ближе к реалистическому звуку, чем тот, к которому нас приучило звуковое кино. К этому быстро привыкаешь — просто надо поменять внутреннюю установку.

Новый синтаксис используется и в монтаже изобразительных кусков. Заявленный было нарратив растворяется в череде эпизодов, связанных фигурой главного героя — генерала медслужбы Кленского Юрия Георгиевича. «Следите за высоким и лысым», — напутствовал режиссер перед просмотром. Слежу. Попробуй этого не делать — не выйдет. Такая энергетика у исполнителя этой роли Ю.Цурило, что если он в кадре, то неизбежно становится его центром, помести его хоть на самой кромке. Харизма! Как током бьет. Все женщины мечтают ему отдаться, родить от него. «Мужик, за которого трех жизней не жалко», — говорит про него домработница Надька.

Едва он появляется в своем институте, его вмиг окружает свита подчиненных, многие врачи с ним на «ты», он демократ, хорошо усвоивший диктаторские замашки. И вообще он еще парень, хоть и лысый.

Коллективное тело движется по кафельным коридорам, Кленский с его ростом, выправкой и длиннющими ногами в генеральских хромовых сапогах высится над всеми. Он похож на Гулливера в стране лилипутов и на царя Петра или на Цезаря, входящего в Сенат в окружении патрициев. Внутреннее через внешнее — таков метод портретирования героя. Принцип «биографии, свернутой во внешность» (С. Эйзенштейн). Но Кленский — не типажный герой, а Цурило — не типажный актер. Типаж — всего лишь одна из составляющих образа.

Существенная. Недаром некоторые оговариваются, называют Кленского Котовым — есть что-то общее в типажном облике героев «Хрусталева» и «Утомленных солнцем». Михалковский командарм сыгран по классическим законам психологического искусства. Кленский же сделан скорее методом «короля играет свита». На него спроецирована вся громада фильма. Он аккумулирует бешеную режиссерскую энергию и отдает ее повышенной температурой своего присутствия в кадре. Движение Кленского сквозь фильм построено так, что мы все время подсознательно ждем его появления. Ибо он катализатор действия. И его герой. «На него направлен сумрак ночи...»

В первой части фильма гэбэшники сели на хвост шведскому журналисту, который хочет передать Кленскому привет от стокгольмских родственников, — тут бы генерала и взять с поличным! Но этот сценарий срывается — генерал не лыком шит и решительно выпроваживает шведа из квартиры. Зато понимает, что времени на воле ему осталось мало. Надо спешить. И решает исчезнуть немедленно, возвращаясь из гостей. (Кстати, монструозные полоумные старики, увешанные орденами, что играют в детскую железную дорогу в доме подруги Кленского, — разве это не сновидческий образ?) Как толстовский Федя Протасов или государь Александр I, ушедший, как твердит молва, в странники. И когда Кленский, меняя машины, уходит от преследования и попадает в квартиру школьной учительницы сына, где и происходит любовная сцена, единственная в фильме и сравнимая разве что с любовной сценой Л.Гурченко и Ю.Никулина в «Двадцати днях без войны», на какой-то миг тешишься иллюзией: колобок обманул лису. Но такое бывает только в сказке.

Госбезопасность, уже взявшая след, настигает Кленского на каком-то разъезде за городом. Одетый, как все, в затрапез, с мешком через плечо, генерал вроде бы сливается с толпой. Но блатные чувствуют в нем чужака, затевают с ним драку, тут его и вяжут подоспевшие соколы Берии. На этапе в фургоне с надписью по диагонали «Советское шампанское» генерала насилуют. Молодой конвоир в зимнем форменном тулупе из белой овчины смотрит мимо.

Подобной сцены насилия мировое кино не знает. Мысль о том, как организована эта «скульптурная группа» (по сложности композиции и монументальности она заставляет вспомнить «Лаокоона»), и как снята, и сколько было дублей, приходит много позже. Технология нужна профессионалам, а я ломаю голову над замыслом и поражаюсь смелости режиссера. Тут для меня загадка, которую с ходу не разгадать. Адепт сыновнего кинематографа, Алексей Герман, продлевающий жизнь рано ушедшего отца в своих фильмах по отцовским произведениям, вышедший из отцовской шинели в прямом смысле слова, в «Хрусталеве» снова возвращается к теме Отца. И тут его героя вдруг настигает «Эдип». Мотив отцеубийства вытеснен в политическую сферу, закамуфлирован объективными обстоятельствами тоталитарного социума. Тем не менее мотив присутствует и требует толкования. Ведь фильм «Хрусталев, машину!» — это еще и семейная драма.

Мать истерически любит отца и измучена ревностью и подозрительностью, обнюхивает его шарф и шинель: не пахнет ли чужими духами? В общем, это уже не любовь, а мучительство, но в нем есть тайная услада для таких психопаток, как Наталья.

Сын-подросток растет сам по себе. Стыдная тайна проснувшегося пола заставляет его прятаться в ванной и застирывать трусы. Он отвратителен себе, он плюет на свое отражение в зеркале, а это уже симптом невроза. Рядом Отец, монументальный и авторитарный, любимец женщин и фортуны, в ауре всеобщего искреннего поклонения и восхищения. По утрам пьет из чайного стакана коньяк, подкрашенный чаем. Потом уезжает на персональной машине. На сына внимания не обращает.

Авторитарный Отец подавляет сына, мешает ему стать мужчиной, усиливает его комплексы. Этот сюжет мы переживали в масштабе всей страны. «Отец народов» был одним на всех отцом, одним на всех мужем, все мужчины в стране были его сыновьями, все стремились походить на него и свято верили, что он суров, но справедлив.

И супермужик Кленский, который понимал больше, чем многие, который бросил реплику: «Когда Нерон помирает, какие там докторишки, кому мы бу-

дем нужны?..», — он же, попав в покои умирающего тирана, рыдая, целовал его рябые мертвые руки. Так любящий сын оплакивает отца.

Эпизод смерти Сталина, насколько я знаю, был снят в том самом помещении на ближней даче Сталина, где он умер. И снимался едва ли не первым. Меня поразило то, что поросший черными волосами живот тирана, дрожащий, как желе, под массирующей рукой Кленского, рифмуется с голым животом одного из насильников генерала. Ясно, что рифма случайная. Но оттого еще более верная.

Того, что случилось с Кленским после исчезновения из дома, мальчик не мог наблюдать и знать не мог. И Рассказчик ничего не знает об этом. Ни об изнасиловании, ни о том, что было потом. Как генерал шмякнулся из фургона на снег, как полз на карачках и окунул огромную свою голову в талую воду, а потом сгреб в кучку снег и сел на него голым задом. Тут подоспели гэбисты, подняли его, привели в божеский вид («Шинель генералу!» — властно распорядился кто-то) и повезли к Сталину. На ближнюю дачу.

Ни о чем этом Рассказчик не ведает. Он томится своей детской любовью-ненавистью к отцу, его все еще терзает наказ гэбиста позвонить, когда отец вернется. Генерал пресек звонок сына. Он зашел к своим буквально на минутку, чтобы исправить ошибку поторопившихся холуев — семья смогла вернуться из коммуналки на старую квартиру. И опять исчез. Теперь уже навсегда. Растворился в пространствах немытой России, застрял в ее вонючих, прокуренных поездах, как герой Венички Ерофеева. Словом, нет его.

Отец — ключевое понятие тоталитарной этики, сложившейся в эпоху культа Сталина. Миф Отца, укорененный в русской культуре и восходящий к религиозным истокам, пышно расцвел на почве квазирелигии коммунизма. Этот сюжет и эта мифология — в ее сталинском варианте — многократно описаны. И не было бы нужды возвращаться к ним, если бы Эдипов комплекс оставил нас в покое. В «Покаянии» Т.Абуладзе сын тирана, тоже, кстати, темная личность, проклял отца и выбросил его из могилы собственными руками. Мстя за самоубийство своего сына, который не перенес семейного позора после разоблачения злодеяний деда. Но символический жест, покончивший, как тогда казалось, с культом Отца-тирана, лишь усложнил наши внутрисемейные отношения. Начался повальный отказ от патриархатной идеи, и новое кино отражает его на уровне бессознательного. Мне уже приходилось писать об этом подробно в статье «Разрыв» («ИК», 1995, № 1). У меня выходило, что по логике вещей так оно и должно быть сегодня — мы вошли в цикл антипатернализма, чтобы наконец повзрослеть, преодолеть инфантильную зависимость от старших. И в обществе, и в культуре этот процесс принял крайние формы. При том, что все мы горазды повторять пушкинское: уважение к минувшему отличает образованность от дикости.

Есть что-то, что выше объяснений. Выброшенный из могилы тиран («Покаяние»), избитый в кровь, плачущий командарм Котов («Утомленные солнцем»), зверски изнасилованный, «опущенный» уголовниками генерал Кленский... Отцы. Герои. Кумиры. Полубоги.

Нервный русский мальчик из интеллигентной семьи, чье отрочество и травма полового взросления совпали с эпохой «дела врачей» и гонений на «безродных космополитов», который потерял обожаемого отца в сталинской свистопляске, стал взрослым дяденькой и зациклился на своем детском прошлом, — да, он ненавидит его, прошлое. И любит, черт побери: «Ничего лучшего в моей жизни не было. И не будет». Конец цитаты.

ЛЕВ КАРАХАН

Путешествие с Призраком

«Собака Призрак: путь самурая»
(Ghost Dog: The Way of the Samurai)
Автор сценария и режиссер **Джим Джармуш**
Оператор **Робби Мюллер**
Художник **Тэд Бернер**
Композитор **RZA**
В ролях: **Форест Уитейкер, Джон Торми, Клифф Гормен, Генри Силва, Исаак де Банколе, Виктор Арго, Триша Висси, Джин Руффини, Ричард Портнов, Камилла Уинбуш**
JVC, BAC Films and Le Studio Canal+
США
1999

«Зевать в присутствии других людей — признак плохого тона. Если неожиданно ты почувствовал желание зевнуть, это ощущение прекратится, если провести ладонью по лбу снизу вверх... То же относится и к чиханию. Чихая при людях, ты можешь показаться глупым. Есть также другие вещи, которые требуют внимания и практики»[1]. Ну, скажем, такая «вещь», как отсечение головы: «В прошлом были случаи, когда отрубленная голова отлетала далеко. Поэтому считалось, что лучше оставить немного кожи, чтобы голова повисла на ней и не покатилась в сторону официальных лиц. Однако в настоящее время считается, что лучше отрубать голову полностью»[2].

Обстоятельность, с которой Цунэтомо Ямамото регламентирует в «Хагакурэ: Книге Самурая» поведение человека — от борьбы с зевотой до техники отсечения головы, — как нельзя более остро дает почувствовать реальную непреодолимую дистанцию, отделяющую современное сознание от японской воинской архаики, от практической морали Бусидо[3].

Преодолеть эту дистанцию, по крайней мере вполне осознать ее, удалось в наше время разве что легендарному писателю и неистовому поклоннику «Хагакурэ» Юкио Мисиме. Будучи романтиком-буквалистом, он принял наставления из позднего средневековья («Хагакурэ» написано в начале XVIII века) в их подлинности, именно как прагматическое руководство к действию («Хагакурэ» — это не интроспективная мораль», — писал Мисима), и в ноябре 1970 года после неудачной попытки мятежа на военной базе Итигая он осуществил ритуал сэппуку — вонзил клинок в левую нижнюю часть живота, сделал длинный горизонтальный разрез, а затем один из сопровождавших его приверженцев отрубил Мисиме голову — *полностью*.

Джим Джармуш назвал свою новую картину «Собака Призрак: путь самурая». Книга «Хагакурэ» лежит в основе этого

[1] Ямамото Цунэтомо. Хагакурэ: Книга Самурая. СПб, 1996, с. 14.
[2] Там же, с. 145.
[3] От слова «буси» — служивые самураи.

кинематографического повествования. И заявляет она о себе не как закадровый камертон действия, но непосредственно, в явленных, визуальных образах. Цитаты из «Хагакурэ» воспроизводятся на экране в виде титров-слоганов (самые пространные заполняют почти весь кадр). Как и положено титрам, включенным в эстетическое поле фильма (классический пример — немое кино), они создают у Джармуша иллюстративную зависимость изображения от направляющего и неизбежно поучающего, прорицающего слова[4]. Более того, зримая фактура цитат придает им в фильме статус некоей особой архаичной, антимедиальной иконографии (письмо, письмена, писание) и резко сталкивает их с иной, не менее семантичной внутрикадровой иконографией — дешевой телеанимацией.

Это противостояние становится одним из важнейших визуальных лейтмотивов картины. Оно настойчиво адресует к подводной части номинального конфликта между адептом «Хагакурэ» чернокожим киллером (Форест Уитейкер) и заказчиками (сначала услуг киллера, а затем и его собственной жизни), полукарикатурными мафиози из Нью-Джерси, которые, не отрываясь, смотрят мультканал. В результате жанровая история постоянно двоится[5], резонируя в глубинные культурные слои и дальше — в сферу сугубо духовного знания.

Джармуш демонстрирует ярко выраженный мировоззренческий посыл практически во всех своих работах, однако магия реального экранного времени никогда не уступала в его фильмах концептуальной заданности и всякая, даже жестко заявленная идеологическая функция неизменно растворялась в самоценном течении жизни. Не исключение и откровенно притчеобразный, параболический «Мертвец», где режиссер вел метафизический поиск у самых крайних пределов витальной активности вестерна. Джармуш абстрагировался от бренного существования, не переступая границу жанра, о «материальном правдоподобии» (как главном достоинстве) которого писал еще Андре Базен[6].

Понятие «жанр» вообще тяготеет у Джармуша к истолкованию в контексте изобразительного искусства: вестерн в «Мертвеце» или гангстерский киллер-жанр (hit-man genre) в «Собаке Призраке» — это воспроизведение очень конкретных, имеющих ощутимую бытовую текстуру ситуаций. Можно сказать, что в «Собаке Призраке» жанровая природа выглядит даже несколько форсированной по сравнению с другими картинами Джармуша и претендует быть доминирующей эстетической инстанцией. Не потому ли суперпрагматичный журнал The Hollywood Reporter обратил внимание на «коммерческий потенциал» фильма.

Джармуш словно купается в жанре, смакуя каждую перипетию и достигая той степени свободы в обращении с материалом, которая только и может сделать действие по-настоящему непрерывным, сквозным, драматически насыщенным в каждой его точке, будь то обычный проход героя или дивертисментная пауза в движении сюжета. Втягиваются в жанровый контекст и иронически обыгрываются даже адресующие к идеологии героя его боевые навыки. Когда Собака Призрак вынимает свои длинноствольные пистолеты, то прежде чем разрядить их в живые мишени, он начинает играть ими и рассекать воздух, как будто это самурайские мечи. Однако щедрый на искрометные жанровые решения, Джармуш не слишком напоминает разгулявшегося, не знающего удержу профи. В его жанровой режиссуре есть и некая тайная осторожность, он, как птица, которая скрывает главное и уводит от гнезда.

Вопреки непреложному правилу «экшн», прямое действие, перед которым все равны — и закон, и беззаконие, — в новом фильме Джармуша, при всей своей активности и изобретательной насыщенности, не является единственно верным критерием оценки героев и их подразделения на «хороших, плохих и злых». Слишком явно этим действием управляет сам автор, априорным художественным жестом определяющий в фильме и общий драматический расклад, и моральные полюса. Эти полюса не просто заданы, но и разведены в экранном пространстве до полной нестыковки. Мир Собаки Призрака — лачуга на крыше заброшенного дома, где он живет, дороги, по которым он ходит, люди, с которыми встречает-

---

[4] Сегодня этим эффектом активно пользуется Жан-Люк Годар — и для созидания, и для профанации идеологического контекста.

[5] Сразу же после премьеры фильма на Каннском кинофестивале это отметили многие рецензенты. В частности, обозреватель Moving Pictures Деймон Уайз писал, что это «религиозный гангстерский фильм, который гангстерским фильмом не является».

[6] См.: Базен Андре. Что такое кино? М., 1972, с. 234.

ся, — как иная планета по отношению к миру его антагонистов, мафиози у телевизора. Но Джармушу, кажется, этого мало, и он усиливает ощущение разрыва, межпланетной дистанции, делая своего героя-киллера еще и любителем почтовых голубей, которые становятся в фильме единственным средством коммуникации между живущим инкогнито Собакой Призраком и мафией. Что же касается прямых контактов между героем и его антиподами, то эти контакты отнюдь не способствуют нарастанию соединительных тканей и все маркированы смертью. Так, Собака Призрак хладнокровно расстреливает приговоривших его крестных отцов, совершая свой бесстрашный рейд в самое логово мафии. Смерть несет и финальная встреча героя с последним оставшимся в живых мафиози по имени Луи (Джон Торми). Когда-то давно Луи спас Собаку Призрака в уличной разборке, сделав навсегда должником. И теперь, следуя долгу, герой не может убить Луи. Напротив, подчиняясь самурайскому коду, он, как рёнин[7], добровольно подставляется под пулю даймё[8] и погибает где-то у самой кромки своего мира на глазах у своих друзей — продавца мороженого Раймона (Исаак де Банколе) и маленькой девочки по имени Пирлайн (Камилла Уинбуш), с которой киллер случайно встретился в парке и подружился.

Все патетические, романтические, лирические, наконец, сентиментальные обертоны фильма безраздельно принадлежат миру Собаки Призрака, а герои, этот мир населяющие, обладают стопроцентным человеческим обаянием, будь то киллер или мороженщик. Мир мафии, наоборот, — это удел иронии, комического гротеска и карикатурного сарказма. Мафиози (за исключением разве что такой компромиссной — и фабульно, и эстетически — фигуры, как Луи) по сути копируют излюбленную ими мультреальность. Впрочем, это никак не уменьшает зловещую силу и власть мафии, иначе была бы смикширована сама драма противостояния полюсов. Изображая мафию, Джармуш использует последовательное снижение художественной лексики скорее для остранения современности, которую контролируют криминальные герои и которой неподвластно Большое, уходящее в глубь веков самурайское время Собаки Призрака. Не случайно смерть мафиози, смерть по законам тщедушной и мелкой в нравственном отношении современности, есть смерть-исчезновение. Безжалостно убивая своих врагов, Собака Призрак словно стирает их как плоских рисованных персонажей. Совсем иное дело — смерть самого Собаки Призрака, которая не исчерпывает время, а проявляет его непрерывность, бездонность. Обладая силой катарсиса, смерть главного героя сообщает и главному времени фильма эпические черты. Если смерть мафиози — это кульминация зрительской неприязни и мгновенное избавление от постылого и постыдного мультхронотопа повседневности, то смерть Собаки Призрака — настоящий пластический этюд, кульминация зрительского сочувствия и сопереживания, торжество истинного смысла.

В отличие от Тарантино, с «Криминальным чтивом» которого критики сравнивают многочисленные вызывающе гиньольные сцены «Собаки Призрака», Джармуш не освобождает действие от бремени моральных обязательств-интенций и не доводит его до шокирующей самоценности. У Тарантино громадный шприц, вбитый с размаху прямо в сердце Мии Уоллес, мозги Марвина, разбрызганные по салону автомобиля, и прочие клинические изыски загоняют чувства в эмоциональный тупик и провоцируют «страшный смех» (почти что батаевский[9]), который рождается от тотального бессилия и отсутствия адекватных способов реакции на принципиально неопознаваемый в нравственном смысле объект. У Джармуша даже самое циничное в своей изобретательности убийство, которое осуществляет Собака Призрак, пробравшись в подвал дома к мафиози Сонни Валерио (Клифф Гормен) и выстрелив ему в лоб через сливное отверстие в умывальнике, предполагает четкую моральную ориентацию восприятия. Убийство как комическое шоу, как фарс выражает очевидное презрение и героя, и автора к обыденной жизненной реальности и ее попсовым марионеточным персонажам — эта жизнь и эти персонажи не заслуживают лучшего. Собака Призрак ни при каких условиях так умереть не может, не может и как герой «Криминального чтива» Винсент Вега — в сортире, зачитавшись глупым детективом.

---

[7] Рёнин — уволенный со службы или потерявший хозяина самурай.

[8] Даймё — феодальный владыка

[9] См.: Батай Жорж. Внутренний опыт. СПб., 1997, с. 124 — 125.

Джармуш, в отличие от Тарантино, всегда был романтиком, однако прежде это не уводило его за пределы поставангардной художественной стратегии. При всей своей склонности к авторским обобщениям Джармуш не переступал установленные искусством конца XX века жесткие запреты на отвлеченные от сиюминутной реальности постижения и активное авторское присутствие, чреватое и дидактикой, и нравоучением. Чтобы преступить сразу все эти новейшие заповеди[10] и рвануть за флажки, Джармуш должен был обрести некое очень веское, непреложное основание. То, что абсолютно противопоказано постмодерну.

Чтобы выйти из затяжного авторского подполья и обратиться к прямому мировоззренческому позиционированию, едва ли не гностическому пафосу в разделении мира на хороший и плохой, добрый и злой, верный и неверный, Джармушу надо было либо открыть несомненную и в своей конкретности неотступно требующую провозглашения истину, либо по крайней мере вдруг озадачиться ее существованием в пустыне метафизических фикций.

Казалось бы, в фильме «Собака Призрак: путь самурая» нет места разночтениям, нет недостатка и в прямых указаниях на главный и единственный источник авторского вдохновения — на тот нормативный свод, тот памятник этической мысли, который только и может быть интерпретирован в контексте фильма как его истинное основание. Однако при ближайшем рассмотрении книга «Хагакурэ» утрачивает у Джармуша свою истинную исторически обусловленную интенцию. Естественно, речь не идет о том, что режиссер должен был кровью доказывать свою приверженность Бусидо и в прямом смысле реанимировать самурайский кодекс поведения, явив, подобно Мисиме, некий чистейший анахронизм. Однако Джармуш не предпринимает даже минимально необходимую для подлинной мировоззренческой идентификации попытку приблизиться к реальному содержанию самурайской жизненной доктрины.

Даже в такой поздней своей манифестации, как «Хагакурэ», по сути, бросающей вызов актуальному измельчавшему социуму, эта доктрина ориентирована прежде всего на поддержание жесткой, феодальной по своему происхождению социальной субординации[11]. Рекомендуя в ситуации или/или без колебаний выбирать смерть и провозглашая смерть, бесстрашие перед ней главным постижением на пути самурая, автор «Хагакурэ» стремился утвердить предельную, самозабвенную, замешанную на ежесекундной готовности умереть страсть к социальной искренности. Джармуш, наоборот, исполнен принципиального недоверия к социуму, который (в «Мертвеце» и «Собаке Призраке» особенно — со всей силой художественной выразительности) противостоит одинокому герою по определению. У Ямамото смерть — это риверсный предел мироздания, который, проявляя в герое героическое как сущностную субстанцию, возвращает эту сущность социуму. У Джармуша, напротив, смерть является самоценной средой проявления героического начала. И Собака Призрак погибает не для того, чтобы подчинить смерть жизни, но для того, чтобы именно смерть взяла обанкротившуюся жизнь под свое крыло.

Устремившись с величайшей решимостью в сторону (страну) восходящего солнца, Джармуш фактически не сдвинулся с территории, освещенной «закатом Европы»[12]. Новое *путешествие* (привычный режиссеру образ сущностного движе-

---

[10] Впервые именно в форме канона, густо перемешивающего эстетику и мораль, эти заповеди были предъявлены «Догмой 95». (См. «Искусство кино», 1998, № 12.)

[11] В известной работе Н.И.Конрада «Японский феодальный эпос» понятие «путь самурая» детерминировано строго научно: «...система воззрений и норм поведения правящего класса японского феодального общества, суммарно именуемого самурайством... все, что относится к миропониманию и жизненной практике японского рыцарства, что исторически зародилось в эпоху становления феодального класса, раскрылось во всей своей полноте в эпоху его расцвета и было теоретически осмыслено и приведено в систему в те годы, когда этот класс застыл в своем расцвете и окостенел... превращение этой совокупности взглядов, возникших из живой практики, в доктрину произошло в XVII — XVIII веках, когда самурайство еще старалось хотя бы наружно поддержать себя как класс... эта система в первую очередь — система норм поведения; познавательный момент отодвинут на задний план... прежде всего собрание руководящих правил жизненной практики, ежедневных действий самурая. Отсюда — волюнтаристский колорит... упор на волевое начало (в кн.: Н.И.К о н р а д. Избранные труды. М., 1978, с. 219).

[12] Кстати, молодые американские кинематографисты, «дети Санденса», безоговорочно считают Джармуша именно европейцем, а главный приз Джармуша — «Феликс» за «Мертвеца» — это тоже Европа.

ния), как и всегда у Джармуша, провоцирует некий экзистенциальный импульс. Изрядно эстетизированный, он, естественно, не может быть описан в системе понятий какой-либо из конкретных философских парадигм. Его характеризует лишь некая общая устремленность к ускользающей от прямой фиксации духовной субстанции, ее охаживание и ощупывание. Скажем, категориальное Хайдеггерово постижение «Бытие есть Ни-что — как бытие» мало подходит в качестве конечной цели путешествия Джармуша. Гораздо больше ей соответствует неопределенно поэтическая установка: «Сквозь зеркало воды... на духовный уровень»[13]. Как художник Джармуш не пытается сохранять и строгую понятийную преемственность в высказываниях. Духовное начало может обретаться у него и в кислотно-психоделической («Мертвец»), и в самурайско-эзотерической образности («Собака Призрак»). Если же засечь некие устойчивые маршруты духовных путешествий Джармуша, то главным направлением всегда (едет он на «таинственном поезде» или плывет в лодке «по мосту, сделанному из воды») оказывается смерть.

В приверженности смерти как экзистенциальному катализатору Джармуш не одинок. Где-то рядом в современном кинематографе «внутренний опыт» другого классика art-house Александра Сокурова. Но Сокуров пребывает под гипнозом самой возможности умереть и, как завороженный, погружается в инозрение невидимого, фатального водораздела между жизнью и смертью. На пороге, в преддверии, в виду смерти и образуется в картинах Сокурова скрытая от глаза, но остро ощутимая духовная взвесь, а герои переживают экзистенциальный катарсис.

Джармуш идет дальше. Он описывает смерть как среду и пытается представить ее в развитии как сюжет. Протестуя, дистанцируясь от рутины и фиктивных значений повседневности, Джармуш фактически погружается как в повседневность в смерть, и она обретает у него ту плотность, в которой угасает как объявленная позиция и сам экзистенциальный вызов-выбор. В этом смысле Джармуш схватывает мысль о «подлинном существовании» уже на историческом излете и во многом сближается с опытом «телесного» философствования.

На специфику бытийного самоопределения у Джармуша всегда указывает музыка. Написанная достаточно не похожими друг на друга композиторами[14], она неизменно остается музыкой Джармуша и, что бы ни происходило на экране, свидетельствует о потусторонней, более того, инфернальной природе действия. Фильмы Джармуша 80-х — начала 90-х годов лишены прямых объявлений о том, какое, собственно, путешествие предлагает зрителям автор, представляют *жанровую жизнь*, которая сама по себе не является воплощенной смертью. Именно музыка как бы выворачивает происходящее наизнанку и становится пропуском в иной мир. Ощущение, что экранные события происходят в каком-то не совсем реальном измерении, присутствует у раннего Джармуша и в картине «Более странно, чем рай», и в «Таинственном поезде», и даже в таком, казалось бы, абсолютно не мистическом фильме, как «Ночь на Земле».

Впервые в зримых образах Джармуш представил состояние смерти в фильме «Мертвец». Он показал на экране вступление в смерть, которое в разных теистических системах определяется и осмысливается по-разному, но фактически проявляет один и тот же начальный период потустороннего существования, когда душа еще блуждает в окрестностях жизни, изготавливаясь к окончательному с ней расставанию. Конечно, более всего «Мертвец» питается фактурами первобытного индейского верования и чародейства. Но колдовской фон не мешает режиссеру различать жизнь и смерть уже в духе позднейших религиозных культур. Можно сказать, что в «Мертвеце» смерть является как прямой упрек жизни, ее гибельному развитию — как маргинальная духовная альтернатива.

Герой фильма Уильям Блейк (Джонни Депп) приезжает в Город машин по объявлению, чтобы получить на заводе место счетовода. Но нет в нем ни грана реальной заинтересованности в результате, он выглядит отчужденным, безучаст-

---

[13] См.: Джармуш Джим. Сквозь зеркало воды. — «Искусство кино», 1997, № 1, с. 26.

[14] В «Более странно, чем рай» — это Джей Хоукинс со знаменитой композицией I put a spell on you («Я околдовываю тебя»), представляющей «демонический» soul; в «Таинственном поезде» — знаменитый саксофонист Джон Лури с тревожной и мистичной музыкальной темой; в «Мертвеце» — классик фолк-рока Нейл Янг с потрясающими наплывными и тягучими звучаниями; в «Собаке Призраке» — нью-йоркский рэпер RZA из группы Wu-Tang Clan. (Благодарность Д.Ухову за музыкальную консультацию. — *Л.К.*)

ным и в сущности уже похож на мертвеца. Единственное, что сразу выделяет героя на безрадостном социальном фоне, — его дурацкий клетчатый костюм. Однако он вовсе не способствует индивидуальному жизненному успеху. Совсем наоборот. Директор завода Диккенсон-старший сразу же отказывает герою в найме, легко определив по клетчатому костюму, что Блейк — из Кливленда, то есть города, куда американский фольклор традиционно относит всех, кто слегка не в себе, не вписывается в стандарт, в общем, не для этой жизни. По мнению Диккенсона-старшего, Блейк может сгодиться только лишь на то, чтобы «выращивать цветы из соснового ящика». Действительность выталкивает Блейка. Выталкивает в смерть. И не кто-нибудь, а Диккенсон-младший убивает Блейка. Хозяева постылой жизни Диккенсоны как бы дружно помогают «мертвецу» снять кавычки, стать мертвецом настоящим и оказаться в органичной для него среде — там, где бессмысленный двойник-однофамилец сразу же станет легендарным поэтом и художником Уильямом Блейком, то есть априорно значимой для Джармуша фигурой.

Режиссер вроде бы по-прежнему уповает на смерть как «телесный» феномен и на освобождение в смерти от всякой заданности (социальной — только лишь в первую очередь). Ведь Блейк даже не осознает (а поначалу и не знает), что является великим Блейком, как, впрочем, и того, что он мертвец. Смерть таким образом избавляет его не только от всех внешних, но и от внутренних зависимостей, от самого противостояния «духовное — бездуховное», понятого как навязчивая риторика. Джармуш явно старается избежать видимого различия между жизнью и смертью, он пытается создать сквозное, нивелирующее сам момент физической гибели героя (то ли умер, то ли нет) пространство. Но факт преображения Блейка именно после смерти остается фактом, который неизбежно нарушает «телесную» однородность существования героя и создает в фильме основу для ценностного сопоставления жизни и смерти, объективированного восприятия бытия. По сути в «Мертвеце» Джармуш допустил (предпринял?) свое первое еретическое отступление от «телесной» стратегии. Он словно преступил свою собственную маргинальную отрешенность и сделал смерть-освободительницу открытой для истолкования. В «Мертвеце» она уже не является вольным, лишенным высшего смысла и абсолютно безразличным к нему «ландшафтом», «текстом» и т.п. Наоборот — оказывается пристанищем Смысла, уникальной сферой обретения духовности как Понятия.

Не случайно, кстати, в «Мертвеце» Джармушу впервые понадобилась история — исторически значимый персонаж и исторически насыщенная среда. Сюжет «Мертвеца» в современной интерпретации, где вместо Блейка действовал бы какой-нибудь не менее альтернативный, но более близкий к нам по времени герой, вроде Тимоти Лири или Берроуза[15], просто не смог бы осуществить необходимую Джармушу идеализацию и высокое, требующее исторической дистанции обособление смерти, превращение ее в императив.

Еще эстетика классического романтизма (а ведь романтики в своем роде предтечи экзистенциального сознания, не утратившие до конца приверженность позитивному откровению: Бог ведь тогда не умер) доказала, что именно обращение к истории, которая способна не только символически обозначать время, но и удерживать, накапливать его, доводя до идеальной концентрации, дает ярко выраженный эффект метафизического Присутствия.

В «Собаке Призраке», единожды познав вкус ереси, Джармуш двинулся дальше. Он впрямую столкнул идеальный (ценностно-исторический) код с современностью, повседневностью.

Смерть при этом сохранила свое номинальное значение как ключевой образ бытия. Все существование киллера (в данном случае профессия прежде всего символична — труженик смерти) кажется в фильме потусторонним и сомнамбулическим. Впору предположить, что прозвище Собака Призрак имеет самый буквальный смысл: герой-призрак. Видимо, поэтому он и неуязвим, от этого и легкость, с какой он проникает едва ли не сквозь стены и запертые двери шикарных автомобилей. High-tech экипировка Собаки Призрака, с помощью которой он творит свои «призрачные» чудеса, скорее лишь ироническое остранение совре-

[15] Возможны и другие кандидаты. С.Кузнецов, к примеру, предложил на выбор Хаксли, Моррисона и Уорхола (см.: «Искусство кино», 1997, № 2).

менной технологической фанаберии. Понятно, что сила героя в нем самом, а не в приспособлениях, которыми он пользуется, — то же он мог бы сделать и голыми руками. Естественно, что призраку и смерть не в смерть. Умирая, он всего лишь уходит (возвращается) в свою потустороннюю среду, где и надлежит обитать всем призракам после их вылазок в видимое измерение.

Вот эта вылазка Призрака (его визит-инспекция), а не смерть как таковая и оказывается главным событием фильма. На этот раз смерть идет в прямое наступление на жизнь, чтобы указать ей истинный путь. Фактически происходит полномасштабное ценностное сражение, по Джармушу — смерть одолевает пошлую и пропащую действительность.

При таком раскладе обычный образ закоренелого *отступника* уже как-то не идет Джармушу . В эскаписте-отрицателе начинают проступать черты *заступника*, и он обращается к принципам открытого, утвердительного формулирования (постулирования) жизни духа, избегая отрицательных наименований вроде «ничто», «нигде» и «Никто» (именно так звали потустороннего проводника-индейца в «Мертвеце»).

Метаморфоза, которую демонстрирует Джармуш в новом фильме, — достаточно распространенное сегодня явление. По сути, он включился в тот мощный процесс, который связан с попытками реабилитации объективированной истины и опытом ее догматической фиксации. Среди наиболее заметных участников этого процесса в кино можно назвать, к примеру, тех же датских «догматиков». Примыкает к «обращенцам» и Михаэль Ханеке с его «Забавными играми». Однако все эти мировоззренческие поиски имеют одну общую особенность — недоосуществленность. В какой-то момент происходит зависание, чреватое возвратным рефлексом.

Удивительное свойство искусства, художественного таланта состоит в том, что парадокс мысли и даже откровенная ее антиномичность не только не умаляют образную глубину произведения, но подчас делают его еще более глубоким. Достаточно дать волю собственно игровой, миметической составляющей образа. Так лучшие из «догматиков» обходят острые мировоззренческие углы и достигают действительно замечательных художественных результатов, погружаясь в стихию провокативного лукавства. Джармуш в своем новом кинематографическом достижении более основателен. Он разыгрывает ценностную партию на поле самурайского фундаментализма, который способен скрыть, кажется, любую внутреннюю компромиссность.

Тем не менее в новом атакующем герое Джармуша слишком очевиден именно эскапист-отшельник. Не вызывает особых сомнений и то, что сам Джармуш, ступив на Путь самурая, движется в своем прежнем экзистенциальном направлении.

«Хагакурэ», как ни странно, не мешает и даже помогает возвратному рефлексу осуществиться. Во-первых, истинный архаичный канон книги слишком далек от собственно духовной проблематики, волнующей Джармуша, чтобы соблазнить его на подлинный переход в предельно секуляризованную самурайскую веру, весьма прагматично использующую дзенскую традицию и утверждающую бесспорное превосходство в просветлении преданного порядку воина над монахом-затворником. Никак не укладывается в самурайское русло и некроромантизм Джармуша, поскольку «Хагакурэ» говорит о смерти, конвертируя ее в умение жить на пределе ради своего господина. В то же время книга «Хагакурэ», появившаяся на самом закате феодальной формации как произведение крайне реакционное, охранительное и экстремистское, со временем, особенно в XX веке, приобрела маргинальный запретный статус и оказалась на заветной литературной полке западных хипстеров среди прочих альтернативных культовых изданий, вроде «Философии в будуаре» маркиза де Сада. Именно с этой полки — а вовсе не из патриархальной японской библиотеки, где «Хагакурэ» соседствует с мало что говорящими неспециалисту самурайскими литературными памятниками вроде «Сказания о годах Хогэн» (XII век) или «Коёгункан» (XVI век), — и взял Джармуш свою книгу-откровение. Таким образом, роль «Хагакурэ» в фильме отнюдь не в том, чтобы окончательно затвердить опознание высшей, несомненной даже перед лицом смерти истины. Разрешающая способность книги скорее в том, что, и признав власть истины, можно остаться вне сферы действия этой власти, выйти из-под нее неприкаянным.

Скорее всего, обращаясь к «Хагакурэ», Джармуш вообще апеллировал не к самурайской экстреме, а к той загадочной возможности резко оптимизировать духовное существование, которую западное сознание уже традиционно связывает сегодня с восточным и в особенности дальневосточным сознанием, кажется, все еще хранящим священный канон и не оставляющим места для «проклятых вопросов» бытия. Ведь не случайно легко узнаваемый ритм — и монтажный, и музыкальный, — созданный как эквивалент смерти, избавляющей от всех зависимостей, был выверен Джармушем по классическим японским фильмам[16] и как бы предрешал уже совсем иную духовную правду — правду канона и повелевающей истины. Он знал, куда шел, но, встретившись с искомой ментальностью напрямую, словно не выдержал напряжения и сорвался в стилизацию, превратил в фактуру немногословную сдержанность абсолютного знания: дотошные критики не преминули подсчитать, что первые сорок пять минут фильма (его общая продолжительность — час пятьдесят шесть минут) проходят в многозначительном медитативном безмолвии.

На территории постановщика-аксиоматика Мидзогути, которого так почитает Джармуш, он оказался все-таки слишком преданным другому своему кинематографическому кумиру — Николасу Рею. Его бунтарскому нигилизму и неприятию абсолютов.

У датских «догматиков», расположивших Всевидящее око в заду у свиньи (активно распространявшийся «Догмой 95» ее главный символ), проблема с центростремительной организацией художественного пространства не возникала в принципе, ибо догма-центр была фиктивна, о чем теперь в открытую заявляет главный «догматик» Ларс фон Триер. Движение над бездной с самого начала изобличало походку «канатного плясуна»[17] и не столько постижение истины, сколько провокацию истины, игру с ней в кошки-мышки (кажется, впрочем, без осознания, кому на самом деле предопределено торжество в такой игре). Центрующей силой явилась самодельная, игривая, студиозусная догматика, которая всполошила весь кинематографический мир (такова уж, как видно, сегодняшняя отчаянная потребность в откровении — пусть даже суррогатном).

Что же касается Джармуша, внутренний максимализм которого куда более основателен и серьезен (недаром его выбор — освященный веками ментальный канон, а не забавная «догматическая» инсинуация), то для него зависание, недостижимость истины чреваты образованием реальной, ничем не заполняемой пустоты, вакуума в энергетической сердцевине его кинематографической постройки. Виртуозные жанровые импровизации, прекрасно скрывающие мировоззренческие опоры, не могут, однако, выполнить их функцию и укрепить целостность художественной структуры изнутри, когда опоры начинают шататься. Мимесис, художественная гармония Джармуша не в состоянии обойтись без внешних опор, без образных контрфорсов, которые проявляют антиномичность сознания. Но они же подчеркивают и масштаб антиномии.

Для того чтобы поддержать рефлексию, Джармуш очень тактично, в подверстку к «Хагакурэ», вводит в фильм дублирующий библиофильский символ — книгу «Расёмон». Первый раз она появляется в кадре, когда герой выполняет заказ мафии и убивает взявшего не по чину Красавчика Фрэнка (Ричард Портнов). Покончив с ним, Собака Призрак обращает внимание на сбежавшую к Красавчику дочь крестного отца Варго (Генри Силва) Луизу (Триша Висси) и книгу «Расёмон», выпавшую из рук Луизы. Книгу герой забирает с собой, а дочку оставляет, спровоцировав тем самым все последующие кровавые разборки.

Именно книга «Расёмон» (а не «Хагакурэ») непосредственно вовлечена в действие фильма и, появившись в его внутрикадровом пространстве однажды, уже не исчезает. Собака Призрак показывает ее девочке Пирлайн, а в конце книга достается этой маленькой героине как идеологическое наследство от уходящего (возвращающегося) в смерть киллера.

Сказать, какое конкретно произведение находится под обложкой с надписью «Расёмон», невозможно, но это явно входит в авторский замысел. Режиссер не дает никаких пояснений, но лежащие на поверхности ассоциации ведут в одном и

---

[16] Джармуш Джим. Цит. изд., с. 22.

[17] См.: Ницше Фридрих. Так говорил Заратустра. М., 1990.

том же направлении — к идее выскальзывающей из окончательных определений и непостулируемой истины. От кинематографа представительствует знаменитый фильм Куросавы «Расёмон», состоящий из четырех не имеющих общего знаменателя версий одного убийства (не случайно в начале 50-х, в эпоху послевоенного расцвета экзистенциализма, фильм получил свое сенсационное признание в Европе). От литературы — прославленные новеллы Акутагавы (в частности, «Ворота Расёмон» и «В чаще», послужившие основой фильма Куросавы). Время действия в них — героическое прошлое — всегда отстранено («былые времена», «седая старина»), ибо не способно обуздать экзистенциальные по своей природе психологические парадоксы и сломы, которые одолевали не только героев Акутагавы, но и его самого. В тридцать шесть лет Акутагава покончил с собой.

Однако не менее важен для Джармуша и мотив постижения, фиксации истины. Чтобы усилить его, режиссер осуществляет то, что можно назвать *вторичной идеологизацией*. Он как бы снижает планку, изначально слишком высоко им самим установленную, с тем чтобы все-таки взять высоту и *проявить* духовное знание. А параметры этой вторичной идеологизации, ее реально приемлемый для Джармуша уровень определяет прежде всего имя-прозвище главного героя. Ведь, называя его Собакой Призраком, Джармуш явно предпочитает именование в духе жесткой индейской тотемной ономастики, а отнюдь не пластичного дзенского просветления. Достаточно привести для сравнения монашеское имя автора «Хагакурэ»: Дзётё Кёкудзаи — Вечное Утро.

По сути, незаметно, но вполне решительно Джармуш смещает теистический акцент фильма в сторону языческой метафизики и мистики, которые были им опробованы еще в «Мертвеце»[18]. Но в новом фильме, где духовный императив (смерть) замаскирован в самом что ни на есть актуальном городском жанре, индейский след был бы очевидной, чрезмерной экзотикой. И Джармуш находит остроумный выход: он делает своим протагонистом не индейца, а негра, этнопреимущество которого в художественном контексте фильма состоит в том, что черный герой абсолютно органично вписывается в современную городскую среду и в то же время удерживает в зрительском восприятии образ именно языческого, доплеменного верования. Конфессиональная пестрота, распространенная среди афроамериканцев, автоматически смыкается в подсознании с многобожием и опытом магической религиозности. А учитывая, что черных героев в фильме четверо, можно констатировать и существование на экране некоей религиозной касты, духовного воинства, которое естественно вписывается в происходящее, не принуждая Джармуша к откровенной условности — к тому, что невозможно для него в чисто художественном отношении даже на пике его авторского присутствия в картине[19].

Не делая особого различия между черными и белыми — Америка ведь! — поначалу даже не осознаешь, что именно цвет кожи сигнализирует в фильме о разделении героев на два непримиримых лагеря: племя древнейшего завета и начисто лишенную внутренних ценностей семью (мафию), порожденную современной цивилизацией.

Непрочность, эфемерность мафиозного сообщества подчеркнуты тем, что его члены, беспрерывно болтая, не могут, однако, найти общий язык и постоянно ссорятся, почти как маски комедии дель арте. В «черном» же мире фильма царит гармония, и контакт возникает словно сам собой — будь то встреча в парке и с ходу возникшие задушевные отношения многоопытного киллера с маленькой черной девочкой Пирлайн или трогательная дружба Собаки Призрака с черным мороженщиком Раймоном. Главные языки современной цивилизации (Собака Призрак говорит только по-английски, а Раймон — только по-французски) вообще не нужны им для общения, ибо герои прекрасно понимают друг друга без слов.

Не нужны слова и для того, чтобы идеологически обосновать высшую общность черных героев-посланцев в главной, по сути, непосредственно выводящей в религиозный контекст, но в то же время и самой короткой, как бы проходной

---

[18] К первобытным культам, кстати, проявлял в свое время интерес и кумир Джармуша Николас Рей (см., к примеру, его фильм «Невинные дикари» 1960 года).

[19] Дело тут не в мировоззренческих притяжениях и обязательствах, а, видимо, в самой природе дарования. Достаточно сравнить «безусловных» черных ангелов Джармуша со столь же подотчетными постмодерну, но беззастенчиво театрализованными белыми ангелами Вима Вендерса в «Небе над Берлином».

сцене фильма (автор-подпольщик словно не сдается автору-проповеднику до последнего). Почти в самом конце картины, когда Собака Призрак отправляется на свою смертельную встречу с Луи, в сюжете возникает короткое, с самим действием не связанное отступление. По дороге Собака Призрак встречается с черным молодым человеком, который ни разу (ни до, ни после) на экране не появляется. Эксклюзив и особый для Джармуша сакральный смысл этой сцены усилены тем, что Незнакомца играет RZA — композитор фильма (!). Герои ничего не говорят друг другу, только обмениваются пристальными взглядами. На груди у Собаки Призрака буддийский знак «Колесо закона». У Незнакомца — большой христианский крест. Постояв немного, оба расходятся в разные стороны, чтобы никогда в этой жизни больше не встретиться. Но между ними уже произошло главное — опознание. Оно напрямую адресует именно к языческому контексту, поскольку глубоко различные между собой конфессиональные символы, сведенные на экране воедино, явно угасают в своих абсолютных значениях и могут свидетельствовать о религиозной общности героев только в таинственном духовном универсуме, где представление об истине не имеет своей окончательно артикулированной и единственно возможной формы, а духовная жажда не утоляется решающим Словом. Не случайно вся сцена подобна мифологической встрече бессмертных в жанре фэнтези, который всегда апеллирует к *правере* и магическим родоплеменным культам.

Очевидно, что в новом фильме возможность конечного воплощения истины интригует Джармуша как никогда. Иначе нельзя объяснить достаточно неожиданное в его кинематографе и столь значимое появление человека с крестом — этим символом абсолютной, по определению Гегеля, христианской веры. Но видеть не означает принимать как данность. Максимум допустимого для Джармуша Присутствия все же ограничен пределами «неведомого бога»[20]. Приверженность этой духовной константе в быстротечном времени выражает, по сути, и Собака Призрак в последних, предсмертных, вещих словах, обращенных к другу мороженщику: «Мы как два древних племени, оба почти исчезнувшие (слово extinct несет в себе также и значение неопределенности, неотчетливости, призрачности. — *Л.К.*)... и все меняется вокруг нас».

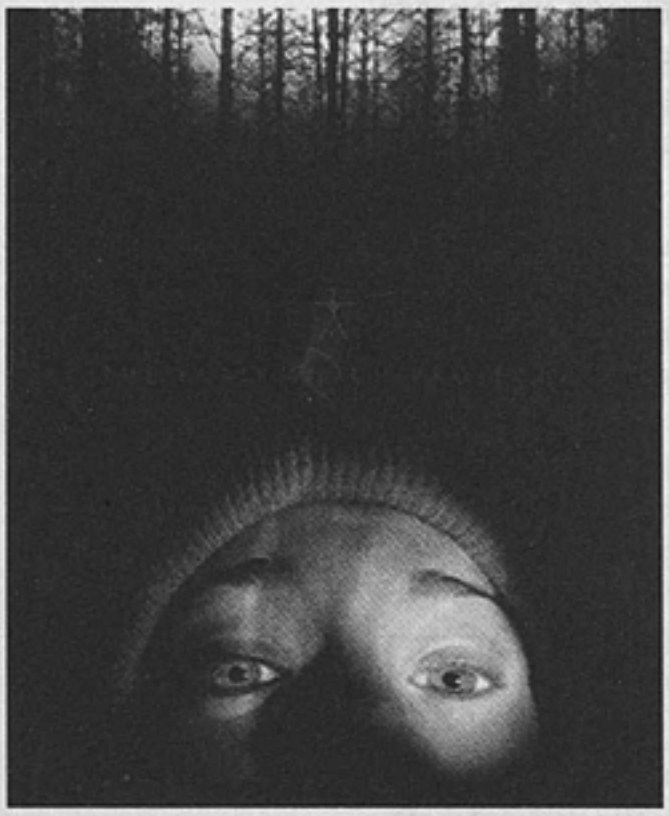
Смерть как прием, метод, стратегия открывает темноводье бытия и, кажется, своим неизъяснимым законом способна даже укротить выбившуюся из смысла жизнь. Но когда гаснет экран и условность фильма (приема, метода, стратегии) теряет свою власть, неуловимая, как призрак, смерть неизбежно оказывается в сфере действия истинной во всей своей бесконечной конкретности смерти. Ве́домой смерти.

[20] «Неведомому богу» — так было написано на одном из афинских жертвенников. Христианство предполагает совсем иную плотью и кровью пресуществленную близость к божественной истине. К примеру, над входом в Успенский собор Троице-Сергиевой Лавры начертано: «Ведомому Богу». См. подробнее: «Настоятельные вопросы (беседы с настоятелем церкви св. муч. Татианы Максимом Козловым)». — «Татьянин день», № 22, с. 4.

НИНА ЦЫРКУН

Секретные материалы ведьмы из Блэра

Во время Каннского кинофестиваля на набережной Круазетт можно было увидеть желтые листовки, наклеенные прямо на стены домов. На листовках крупными буквами было написано: «Пропали без вести». И далее: «21 октября 1994 года Хитер Донахью, Джошуа Леонард и Майкл С. Уильямс выехали в лес Черные Холмы (штат Мэриленд) для съемок документального фильма, инспирированного местной легендой о ведьме из Блэра. С тех пор о них нет никаких сведений». Ниже сообщалось, что через год после исчезновения были обнаружены видеоматериалы, зафиксировавшие ужасные обстоятельства этого происшествия, которые и будут представлены в рамках двухнедельника режиссеров. Естественно, что зрители, пришедшие смотреть фильм в «Нога Хилтон», перешептывались, пытаясь выяснить, что перед ними — подлинные материалы, оставленные пропавшими, или ловкая подделка. На пресс-конференции сомнения были развеяны. Авторы фильма Дэниел Майрик и Эдуардо Санчес сразу же признались, что это кино, снятое по заранее написанному сценарию, с профессиональными актерами, стилизованное под формат документального.



«Ведьма из Блэра: курсовая с того света» ***(The Blair Witch Project)***

Авторы сценария и режиссеры **Дэниел Майрик, Эдуардо Санчес**

В ролях: **Хитер Донахью, Майкл С.Уильямс, Джошуа Леонард и другие**

Haxan Films

США

1999

Проект

Слухи о проекте «Ведьма из Блэра» (это оригинальное название фильма; придуманное же нашими прокатчиками антикоммерческое название см. в фильмографии) разошлись в 1999 году по Америке после фестиваля в Санденсе. Это первый вышедший в большой прокат псевдо-snuff, то есть фильм с (якобы) подлинной смертью персонажей (только что на эту тему вышла лента «*8-мм*» Джоэла Шумахера). Американские критики обозначили его жанр как mockumentary, от английских слов mock (насмешка) и documentary (документальный фильм). Проще говоря, это грандиозный розыгрыш, мистификация, подготовленная настолько тщательно, что 20 тысяч долларов, затраченных непосредственно на производство, через два месяца проката принесли компании Haxan Films около 140 миллионов. Случай беспримерный в истории кино. Тем более что и рекламная кампания обошлась производителям почти задаром — она целиком пошла по Всемирной паутине (веб-сайт <www.blairwitch.com>; на русском языке — <blairwitch.weekend.ru>).

Интернет стал не только средством информации, но и самим «посланием»: веб-сайт не просто предлагает клипы из фильма и соби-

рает высказывания критиков и фанов, он является произведением искусства, погружая посетителя в мир легенды. Он принципиально фрагментарен, отрывочен; информация как будто намекает на целые пласты фактологии, пока недоступной, но безусловно существующей и настоятельно влекущей к себе. Сайт структурирован «научно»: создатели фильма (то есть пропавшие студенты — Хитер, Майкл и Джошуа, их биографии и фото), мифология (колдовство в Блэр за двести лет), «что случилось после» (интервью с родственниками пропавших, газетные материалы, отчеты поисково-спасательных партий, видеозаписи и прочее) и свидетельства (коробки с найденной пленкой, видео- и аудиокассеты, дневник Хитер, не фигурировавший в фильме). Сайт появился в Сети за несколько месяцев до премьеры фильма и, регулярно обновляемый, разжигал интерес зрителей. Обратная связь подстегивает авторов к развитию мифологии ведьмы из Блэра и непосредственно мифологии фильма, породившей «метафильм», посвященный съемкам картины. Переведенный на кинопленку цифровой видеофильм связывает псевдореальность сюжета — через идентификацию зрителя и восприятие пользователя — с виртуальной реальностью Интернет-сайта, образуя многослойное психофизиологическое пространство, где реальное и придуманное неотделимы друг от друга, как две стороны ленты Мёбиуса. В этой сфере уже никому не придет в голову задаваться вопросом об истинности случившегося; для эмпирической проверки достаточно существования феномена в реальности Сети.

Замысел и его реализация принадлежат пяти выходцам из городка Орландо (Флорида), которые по-новому выстроили традиционные командные отношения при производстве фильмов. Они намеренно и постоянно менялись ролями — так, как привыкли со студенческих лет. И, конечно, привнесли в подход к общему «взрослому» проекту свой жизненный опыт. Продюсер Грегг Хейл, например, предложил новый тип работы с актерами, навеянный тренировочной программой, которая применялась в его воинской части спецназа. Задача заключалась в том, чтобы снять защиту разума, который стоит на страже, не позволяя нам испытать беспредельный первобытный ужас. Для этого актеры погружались в предлагаемые обстоятельства до полной идентификации с персонажами. Измотанные эмоционально и физически, актеры к концу съемок, которые совпадали с кульминацией сюжета, действительно впали в состояние панического животного страха.

Главная стратегия фильма — съемки в реальных условиях. Актеры — Хитер Донахью, Майкл С. Уильямс и Джошуа Леонард, за пару дней натренированные в обращении с видео- и 16-*мм* камерой, — получили снаряжение и отправились по маршруту (ночью, с инфракрасными фонариками), импровизируя на ходу. Они не имели никакого представления о том, что ждало их в лесу. Расстояние, которое им полагалось преодолевать, с каждым днем становилось все длиннее, а еда соответственно убывала. Ориентируясь по планшетам Глобальной системы ориентации, они достигли того пункта, который был обозначен в сюжете как заброшенный дом, где был запланирован «конец».

Ведьма

Легенду о ведьме укоренили в истории и «прописали» в местности, находящейся в двух часах езды от столицы Соединенных Штатов. В фильме Хитер Донахью показывает старинную книгу, в которой рассказывается о том, как в 1785 году в местечке Блэр дети обвинили некую Элли Кедуорд в том, что она затаскивала их к себе в дом и пила их кровь. Ведьму изгнали, а вскоре из города исчезли все, кто ее обвинял. Городок обезлюдел. Но спустя несколько лет на этом месте возник новый город — Беркиттесвиль. Не прошло и года, как одиннадцать свидетелей под присягой показали, что видели, как бледная рука, протянувшаяся из ручья Тэппи Ист, утащила на дно десятилетнюю девочку. Еще через полсотни лет опять пропала девочка, а тела спасателей были обнаружены на Гробовой Скале, связанные и выпотрошенные. Список жертв пополнился в нашем столетии, в начале 40-х, когда исчезли семеро детей, чьи тела были найдены в доме отшельника Растина Парра — он объясняет, что действовал, выполняя волю призрака старухи, которая живет в лесной чаще.

Экспедиция, возглавляемая Хитер, опрашивает жителей городка: полупомешанная Мэри Браун говорит, что видела женщину, густо заросшую шерстью, а рыбаки объясняют, как добраться до Гробовой Скалы. По их словам, путь должен занять минут двадцать. Студенты отправляются по указанному пути и не возвращаются. После того как поиски (в том числе с помощью специально запущенного министерством обороны спутника) не дают никаких результатов и при-

останавливаются, студенты-антропологи находят в старом доме камеры, пленки и дневник Хитер. Мать Хитер заключает контракт со студией Haxan Films, обязующейся смонтировать отснятый материал, который зафиксировал события, происшедшие с 20 по 28 октября 1994 года.

Мы так и не узнаем, кто погубил трех студентов — ведьма, человек или их собственный панический страх. В качестве одного из безотказных способов вызвать впечатление жуткого Фрейд называл неведение, в котором находится читатель относительно того, яляется ли некая фигура человеком или, допустим, автоматом; этим приемом пользовался Гофман в своих фантастических повестях. Еще один прием с таким эффектом — ненамеренное возвращение одного и того же.

Блэр

Я увидела фильм первый раз на видеокассете и, признаюсь, впервые в жизни испытала настоящий страх, смотря кино. Я ведь хорошо знаю, что на самом деле кино — всегда понарошку. На этот раз я тоже точно знала, что все понарошку. В зале кинотеатра, может быть, потому что механизм воздействия на мое восприятие мне был ясен, может быть, потому что тип нашего восприятия радикально изменился и теперь обычные обстоятельства просмотра — темный зал, релаксация, погружение в сновидческую реальность — уже не работают, страха не было. Чтобы испытать воздействие такого кино, как это, надо остаться одному, даже белым днем, в обычном доме. Тогда срабатывает идентификация и пробуждаются первичные инстинкты, потеря ориентации, паника, страх потеряться навсегда, ужас при мысли о том, что уже никогда не выбраться из чащобы. Первый приступ страха испытываешь, когда герои начинают понимать, что кружат на одном и том же месте и в то же время не могут до конца поверить в существование ведьмы. Ужас усиливается от повторяющегося — на протяжении пяти суток — круга событий, из которого участникам не вырваться. Бесполезно проблуждав целый день по лесу, они ставят палатку, в темноте слышат чьи-то жуткие голоса, утром видят вокруг палатки сложенные из камней пирамидки и вновь начинают путь то на юг, то на восток, но приходят к одному и тому же месту. Знаки жуткого становятся все более устрашающими по мере истощения сил — им попадаются крестообразно связанные чьей-то рукой сучья, а потом, когда бесследно пропадает Джошуа, Хитер попадаются сучья, связанные лентами из рубашки Джошуа; внутри связки — его окровавленные кишки. Неизбежность конца становится очевидной.

Психологический страх усиливается физиологическим ощущением тошноты, на которую жалуются многие зрители. Как и много лет назад на просмотрах «Изгоняющего дьявола», из залов американских кинотеатров выводят смертельно бледных людей в полуобморочном состоянии. Доктор Джон Ризи, специализирующийся на аномалиях вестибулярного аппарата, объяснил на страницах «Вашингтон пост», что происходящее — результат воздействия дрожащего изображения, полученного в результате съемок ручной камерой и переведенного на киноэкран. Мозг неподвижно сидящего человека не справляется с увеличенной вибрирующей широкоформатной картинкой. Камера была подвешена на груди одного из студентов, который бредет спотыкаясь или бежит в бликующем свете, продираясь сквозь непроходимый лес: ветви бьют по объективу, горизонт пляшет. Картинка внезапно сменяется затемнением, видеоизображение чередуется с 16-миллиметровым, исчезает и вновь появляется цвет и т.п. Доктор Ризи утверждал, что такого эффекта не возникает, если смотреть фильм на видео. Тем не менее должна сказать, что и сейчас, когда я набираю эти строки, а кассеты в доме нет, тошнота подкатывает у меня к горлу.

Психологическая кульминация фильма — обращенная к камере мольба о прощении, которую Хитер адресует родителям своих друзей и своим собственным. В кадре — сверхкрупный план ее глаз, нос с заметными влажными волосками, часть лба, закрытого вязаной шапочкой. Это последние слова человека, посылаемые в мир. Плачущая Хитер винит в случившемся только себя, берет на себя всю меру ответственности: это из-за ее амбиций они оказались в зловещем лесу, по ее прихоти пытались снимать кино о ведьме из Блэра, которое стало фильмом об их гибели.

«Сегодня в Америке невозможно потеряться», — говорит кто-то из участников трагедии. Оказалось, возможно. Вероятно, именно эта внезапно открывшаяся возможность, добавляющая новое измерение к привычным страхам, вселяющая ощущение потерянности, и стала тем откровением, которое способствовало успеху предприятия, занявшего на съемках всего восемь дней.

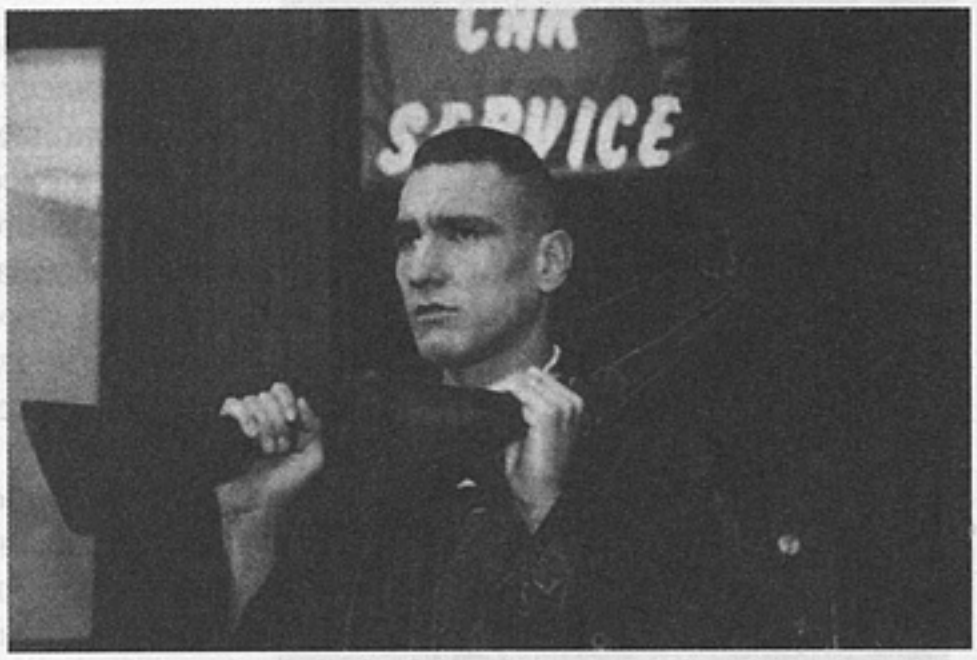
Хитер Донахью пока отказывается сниматься не только в фильмах ужасов, но и вообще в кино.

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Взгляд сквозь два ствола

Казалось, что после нескольких лет прозябания Москва наконец-то получила новый фильм, который мог стать модным в том смысле, в каком было модным «Криминальное чтиво»: по идее, его должны смотреть все — от студентов и киноманов до бандитов и бизнесменов. Все отсмотрели его — и продолжают жить как ни в чем не бывало. И это означает, что эпоха «культового кино», выдвигающая только фаворитов на час, продолжается.

Каждый из этих фаворитов обречен на сравнение с самым громким фильмом предшествующей эпохи — «Криминальным чтивом». Впрочем, «Карты, деньги, два ствола»[1] сравнивали с шедевром Тарантино не только в Москве. При всей очевидности сравнения с мэтром жанра, я бы помянул не только «Чтиво», но и «Бешеных псов» — и по одной простой причине: «Тра-та-та-та два ствола» и «Псы из отстойника» (и такой был вариант перевода!) — это редкий пример фильмов, в которых женщин нет вообще. То есть у Тарантино фигурирует только официантка в начале фильма, а у Гая Ритчи — крупье, больше напоминающая автомат, чем человека, и абсолютно обкуренная девушка, главным достоинством которой является умение сливаться с мебелью. Говорят, сначала в фильме должна была сниматься модель Лора Бейли, но потом Гай Ритчи решил, что девушкам в этом фильме нечего делать.



«Карты, деньги, два ствола»
(Lock, Stock and Two Smocking Barrels)
Автор сценария и режиссер **Гай Ритчи**
Оператор **Тим Морис-Джонс**
Художник **Иен Эндрюс**
Композитор **Дэвид А.Кьюз**
В ролях: **Джейсон Флеминг, Декстер Флетчер, Ник Моран, Джейсон Стейтем, Стивен Макинтош и другие**
Ska Films — The Steve Tish Company
Великобритания
1998

[1] Тема, которая никогда не надоедает: про перевод. Английское название — Lock, Stock and Two Smocking Barrels — означает вовсе не «Замо́к, отмычка, два ствола» (пиратский вариант перевода) и, разумеется, не «Карты, деньги, два ствола», а совсем другое. Конечно, lock — это замо́к, конечно, stock — это нерозданная часть колоды карт. Но также lock — это затвор ружья, stock — ружейное ложе, a smocking barrels — дымящиеся стволы. Иными словами, описаны ружья — «затвор, ложа, дымящиеся дула». Кроме того, lock, stock and barrel — идиома, означающая «все целиком, в полном комплекте». Понятно также, что вообще не важно, что это значит, — важен ритм. Можно предложить «Гоп-стоп и два ствола». Гоп-стоп, как известно, означает вооруженный и быстрый налет — то, чего в фильме с избытком, поэтому такой перевод даже не очень грешит против сюжета. — *Прим. автора.*

Похоже на то, что он прав. Отсутствие в фильме любовной интриги, да и героини вообще, позволяет «Картам, деньгам и двум стволам» выглядеть неголливудским и немейнстримным кино, потому что любовная линия в криминальном фильме давно уже превратилась в малосодержательный штамп.

Кстати будет задаться вопросом, зачем этот штамп нужен, кроме как для расширения аудитории за счет женщин, которые якобы не любят, когда нет «про любовь». Любовь — единственная форма трансцендентного, которую допускает доминирующая западная культура. В этом качестве она оказывается самым продаваемым товаром (иногда — под видом «чистого секса», иногда — под видом «чистого чувства»). И потому она — универсальный манок, который можно вставлять в любой фильм. Разумеется, фильмы, имеющие дело с другими формами достижения трансцендентного (наркотики, мистицизм и так далее), без любви обходятся сравнительно легко (скажем, «Кундун» Мартина Скорсезе). Но «Карты, деньги...» — не фильм о наркотиках или мистицизме. Он — в лучшем случае — фильм о деньгах, а их только с большой натяжкой можно поставить в вышеприведенный ряд.

Впрочем, «Бешеные псы» тоже прекрасно обходятся без любви, наркотиков и мистицизма. Картина Тарантино — про дружбу, службу и предательство. Про что фильм Гая Ритчи, сказать труднее. Может быть, про то, что заявлено в заглавии? Про замо́к, отмычку, карты, деньги, гоп-стоп, тра-та-та и два ствола, причем дымящиеся? Иными словами — про что-то в рифму. Про стиль, а не про содержание.

И это, пожалуй, самое интересное. Тарантино, как все знают, тоже про стиль. Или, если угодно, про стильность. Но стиль — стильность Тарантино происходит из очень понятных кинематографических истоков: собственно, из кино 70-х годов — с заходами в 60-е и в 80-е. Оттуда — такое количество скрытых и явных цитат. У Ритчи все ограничивается упоминанием «Лица со шрамом», Джеймса Бонда и гавайского паба, отсылающего к тарантиновскому «Кахуна Бургеру». Стиль «Двух стволов» берется из какого-то другого источника, и тут совершенно справедливо поминают Trainspotting и почему-то забывают про «Мужской стриптиз», иными словами, про новую волну британского сравнительно малобюджетного кино о жизни простых рабочих парней. Шутка в том, что за основу стиля берется не кинодизайн, а нечто из жизни, простое, как мычание пьяного работяги: короткая стрижка, грубые ботинки, никакого «от кутюр».

Это довольно давняя традиция, идущая от английских левых интеллектуалов — любовь к рабочему классу с его пабами и прочими приметами простой жизни. Оттуда, кстати, и пришла международная мода на ботинки типа «Доктор Мартенс». Оттуда же — стиль всех трех английских кинохитов и влиятельная культурологическая школа Culture Studies, у истоков которой стоял тот же интерес к субкультуре рабочего класса.

Иными словами, фильм про два дымящихся ствола очень национальное произведение. И, как всякое глубоко национальное произведение — если верить критикам эпохи развитого социализма, — он обречен на космополитический успех.

И тут, как всегда, встает вопрос: что мешает в России снимать подобное кино? Денег на его производство много не надо, пленка тоже простенькая, спецэффектов по минимуму — надо только хороших актеров, правильный сценарий и умелого оператора. Плюс режиссера. Правильные сценарии у нас иногда пишут (преимущественно в Питере), хорошие актеры, говорят, тоже есть. Но ничего не выходит.

Возможно, дело в том, что никак не найдется человек, который последовательно скрестит Тарантино с русской реальностью и русской традицией (если не считать Петра Луцика с его некоммерческой «Окраиной») — тут уж либо одно, либо другое. Либо «Особенности национальной охоты», где Тарантино и не пахнет, либо нюхать кокаин и косить под героя западного боевика. А хочется, чтобы «Мама, не горюй» встретилась со «Следствием ведут знатоки», помноженным на ту же «Охоту» и «Маму» просто.

Будем ждать?

МАРИНА ДРОЗДОВА

Демократия для либидо

Как известно, чем больше государственная власть контролирует сферу частной жизни, тем больше она сама (власть) сенсуализируется и исподволь эротизирует общество. Нарциссизм отечественной власти последнего десятилетия и, соответственно, ее безразличие к вышеуказанной сфере развеяли эротоманию «дневных любовников» 70-х и превратили в скучную повседневность угар рубежа 80 — 90-х. А дискуссии на модные темы «демократической антропологии», «экологии личности» у нас пока не привились. В то время как западная цивилизация серьезно на них сосредоточилась.

В рамках ММКФ была показана картина Тодда Солондза «Счастье», которая (несмотря на свое среднее кинематографическое качество) признана международной фестивальной критикой едва ли не программной для тенденции, все более активно отстаивающей сегодня — в том числе в теории и практике искусства — право физиологического тела на полноту самоопределения.

В самом начале фильма есть эпизод, в котором один из героев на приеме у психоаналитика (другого героя) нудно и монотонно рассказывает о своей страсти к соседке. И пока пациент длит свой нескончаемый монолог, доктор, потеряв к посетителю всякий интерес, грезит о том, как бы соблазнить одноклассника собственного сына. Так открывается панорама событий, где персонажи демонстрируют свои сексуальные потребности: здесь и подросток, мечтающий о том, чтобы разделаться с позорным отставанием от одноклассников и «кончить», и романтическая неврастеничка в поисках «большого чувства», и добропорядочная жена, смиренной улыбкой прикрывающая обоюдную супружескую импотенцию, и супруги с сорокалетним стажем, которые решают начать новую жизнь, и — в качестве основного блюда к вышеописанному «гарниру» — целый букет маньяков: педофил-гомосексуалист, телефонный вуайерист, старая дева — убийца, писательница с комплексом ду-

«Счастье» *(Happiness)*
Автор сценария и режиссер **Тодд Солондз**
Оператор **Маризе Альберти**
Композитор **Робби Кондор**
В ролях: **Джейн Эдамс, Элизабет Эшли, Джон Ловитц, Лара Флинн Бойл**
Good Machine, Killer Films
США
1998

ховной неполноценности, возникшим оттого, что в детстве ее никто не изнасиловал.

Собственно, именно эта обиженная девица претендует на роль лирической героини фильма. Словно невидимый соглядатай, следит она за всем происходящим из-за невидимого шифоньера. Лирическая героиня страдает и страдает прежде всего потому, что является адептом нормы и не принадлежит к привилегированному меньшинству изгоев, жертв, в среде которых, как кажется представителю нормы, и краски ярче, и чувственность богаче.

Но с маргиналами-первертами все тоже не так просто. Нынешняя «демократическая антропология» предлагает человеку не просто занять активную сексуальную позицию, она настаивает на необходимости обдумать свое сексуальное предназначение — заглянуть в себя и выяснить, что действительно «торкает». Подобный подход решительно разрабатывается современной американской социальной мифологией. И что происходит: человек в ответ на страстный призыв общества открыться заглядывает в свои глубины, доверчиво вытаскивает на социальную поверхность свои желания, и тут выясняется, что они для общества неприемлемы.

Именно в такой ситуации оказывается центральный персонаж «Счастья». Добропорядочный семьянин и надежный налогоплательщик, преступая норму и закон, реализует свою манию, распространяя на самого себя право свободного волеизъявления в сексуальной сфере: уроки этой свободы, будучи «ответственным» отцом, он преподает сыну-подростку.

Таким образом и получается, что когда любознательный и смелый гражданин, обозрев свое внутреннее «Я», вытягивает наружу что-то непотребное, то же самое общество, которое только что взывало к честности, предлагает ему сублимировать «грязную страстишку» во что-то пристойное. Сексуальные маргиналы существовали всегда. Но сейчас их положение в социуме меняется в связи с расцветом этой двойной морали: она обещает им легализацию и заводит в западню.

С другой стороны, десакрализация и социальная регламентированность сферы секса, где аккуратно предусмотрены оазисы анархии (на которые, безусловно, нацелены прожекторы), приводит к тому, что закрытость и сдержанность личности в отношении собственных сексуальных проблем рассматривается как моральная слабость. Слабость — то есть чуть ли не болезнь. Таким образом, широко раздвинувшая свои рамки норма давит своим «легализованным» sex-addiction на неопределившуюся личность. От последней очень настойчиво требуют самоопределения, что, как демонстрирует нам «Счастье», может привести к аннигиляции личности, как в случае с доктором-педофилом, или к ее демонизации, как в случае с другим персонажем, тетенькой, тихо порезавшей на куски знакомого, который припал к ее прелестям, ведомый своим сатириазом. Заметим, что почти все остальные персонажи «Счастья» находят успокоение в том, чтобы поудобнее устроиться в обнимку со своими иллюзиями, которые гарантируют им некую психологическую безопасность.

«Счастье» показывает постпсихоаналитическое общество, в котором традиция «производства истины о сексе» и «умножения удовольствий»[1], связанного с вербализацией, подвергается серьезному сомнению, вплоть до пересмотра.

Все персонажи досконально разбираются в своих сексуальных проблемах и, следуя общеизвестным, лежащим на поверхности рецептам, занимаются их решением с обреченной сноровкой домохозяек, которые планово чистят квартирки. Но более или менее интеллектуальный автокомментарий скользит парал-

[1] Читаем у Мишеля Фуко в работе «Воля к знанию»: «...мы изобрели удовольствие, находимое в истине об удовольствии, удовольствие в том, чтобы ее знать, выставлять ее напоказ, обнаруживать ее, быть зачарованным ее видом, удовольствие в том, чтобы ее выговаривать, чтобы пленять и завладевать с ее помощью другими, поверять ее втайне, хитростью выгонять ее из логова, — специфическое удовольствие от истинного дискурса об удовольствии. Вовсе не в идеале здоровой сексуальности, обещанном медициной, и не в гуманистических мечтаниях о полной и расцветающей сексуальности, но особенно не в лиризме оргазма и не в прекраснодушии биоэнергетики следовало бы искать наиболее важные элементы искусства эротики... но в умножении и интенсификации удовольствий, связанных с производством истины о сексе».

лельно происходящему с ними — как словесный поток заговаривающегося человека, который не столько держится за свои тексты, сколько кутается в них, прячась от озноба, предвещающего лихорадку. Здесь стоит обратить внимание на то, что «Счастье» фиксирует симптом реального спада интереса к психоанализу как средству медленному и не всегда дающему должные результаты на фоне усиливающейся приязни к медикаментозным решениям, в большей степени отвечающим сегодняшней концепции быта и бытия под девизом quick fix. Американская психотерапевтическая мысль приравнивает теперь проблемы либидо к авитаминозу и прочим сугубо органическим нарушениям и чудесно борется с ними пилюлями. «Дьяволы» культурно получили расчет и моют посуду в кафетерии на углу.

Поэтика «Счастья» балансирует между «независимой» пропагандой новой социальной тенденции и постановочной гламурностью, балансирует вполне умиротворенно. Это авторское умиротворение выглядит несколько буржуазно (в нынешнем смысле слова «буржуазный», то есть «защищенный старыми правилами»).

Авторская интенция с эстетической точки зрения выглядит лукаво «двуствольной»: фильм настроен и на удовлетворение склонной к радикальному мышлению публики, и на то, чтобы потрафить любознательному обывателю. Интересно, что «синонимичность», половинчатость, амбивалентность характеризуют и саму практику «либидональной демократии», вдохновившей авторов. Как последняя объединяет вызов личности на предельную физиологическую откровенность с псевдокорректной социальной репрессивностью, так и фильм сочетает неожантильную провокативность и ощущение скуки, которую порождает ограниченность, повторяемость моделей отношений между людьми. Автор фиксирует эту скуку, эту рутинность как явление естественное и неотменимое.

Вообще понятие «скука» возникает не случайно — призывы к всеобщей сексуальной демифологизации базируются во многом на скуке, которую испытывают обитатели стабильного социального круга. Когда они решают ее развеять, то обращаются не к радикальным для них сферам (скажем, достижениям интеллектуальной мысли или духовного саморазвития), а разрабатывают ресурсы чего-то доступного и, что принципиально, признаваемого как всеобщий эквивалент: секс проходит по этим параметрам. В результате под видом отстаивания интересов «растерянных в сексуальном отношении» — то есть «слабых» — происходит борьба и без того «сильных» за расширение и легализацию сферы их собственного интереса (так, в фильме героиня — носительница общественной нормы — становится резонером, она и давит, и провоцирует всех вокруг своим примером). Заметим, что эта полупрозрачная двусмысленность пронизывает и «Счастье». Собственно, на ней зиждется легкий, непритязательный сарказм, с которым репрезентируются «сексуально-заблудившиеся» персонажи и который в конечном итоге и держит всю эту расхлябанную историю.

КОММЕНТАРИИ

Фото Д Демского

ПАВЕЛ ФИНН

Опыт публицистики

Я равнодушно гляжу в затылок уходящего века.

Все вздор. XX век не кончается, как объявлено. Он еще долго будет плестись за новым по пятам, забегать вперед и показывать язык. И показывать свое кино, петь свои песни, жаловаться, лукавить, обещать, лгать, угрожать, доносить, размахивать флагами, требовать старые долги.

Да пусть его, пусть наконец уходит, не умиляйтесь, не задерживайте. Право, есть дела поважнее, чем это поп-событие. Например, жизнь. Например, искусство. Например, время.

Жизнь отличается от искусства тем, что в ней много лишнего. Но фокус в том, что как раз без этого искусства и не бывает. Вот, для начала, такая моя нехитрая мысль.

Впрочем, наверное, однажды ко мне придет Некто и скажет:

— Мне надоели твои мысли. Надоели твои слова, твои пороки и твои достоинства, твой безуспешный труд, твои привязанности, антипатии, твой компьютер, твои книги, твои телефонные разговоры и твои сны, твоя суетность, мне надоело всё твое, мне надоел ты.

И я пойму, что это не черный человек — это было бы слишком литературно. И не смерть — это было бы слишком понятно. Это будет Некто — Никто — и — Все.

Это будет Время. Мое время.

Прожить, не утоляя честолюбие, трудно. Каждая эпоха склонна преувеличивать свое историческое значение. И, наверное, нет ни одного человека, который по ее примеру тоже не преувеличивал бы своего значения, даже его преуменьшая. Ни одного.

Мы слишком пристрастны к времени, и потому так волнуют нас его измены и перемены, и это так понятно по-человечески.

И при этом именно в конце века мы так и не смогли воспользоваться им, как надо. Даже таким презираемым — справедливо ли? — горьким, страшным, дурацким, но увлекательным — и суетным — и великим, да, да, не смейтесь, — великим нашим временем разочарований.

Не смогли. Особенно в кино. Не смогли.

Говорят, все оттого, что «времени коснулась порча». Жалуются, что не кузнечики, а мобильные телефоны стрекочут в кустах, не осенние журавли кличут в небе, а наглые автомобили на стоянках. И что затылок уходящего века высоко подбрит, как у качка в черной коже.

Что ж, скажу вам даже более того. По Юнгу, «коллективное бессознательное» своими вечными архетипами питает наши сновидения, нашу ночную, тайную жизнь. Но — позволю себе нечто новое — «коллективное сознательное», пользуясь уже архетипами своими, создает нашу сегодняшнюю бесстыдно открытую явь.

Вместо Валтасаровых «мене, мене, текел, упарсин» в нашем небе, над нашим сегодняшним пиром, созванным неведомо кем, незнамо на чьи деньги, начертано достоевское: ныне дается право на бесчестье!

Первым на пир является всегда загорелый телевизионный Плут, главный герой, главный удачник времени, главный наставник и пророк. За ним, рука об руку, Газета и чье-то Ухо, Радио и чей-то Глаз. А потом Охранники приводят под локотки Желудок в черном смокинге. Вообще столько важных персон — Верховенский с Шигалевым даже не приглашены. Правда, среди гостей у фуршетного стола известный разбойник Федька Каторжный с топором, с бокалом. Справа от него известный режиссер, слева — известный поэт Лебядкин.

Мне страшно. Но, притулившись за оцеплением и глядя меж спин на то, как съезжаются большие слепые автомобили к их парадному подъезду, я уговариваю себя не бояться. Это всего лишь непосильная, говорю я себе, но справедливая плата за возвращение в органическую жизнь, от которой мы были отторгнуты еще до рождения.

Ты же, говорю я себе, стуча зубами от ужаса, хотел этого, Жорж Данден. Так терпи и надейся. На Бога и на Историю. Вспомни Розанова: «Революции основаны на энтузиазме, царства — на терпении».

Терпи, терпи, художник — «времени заложник». Раз уже выпало жить в это время, в этой Истории, терпи и пользуйся. Твой материал, твой корм не пир — похмелье. И вся жизнь твоя — похмелье. А похмелье — кто понимает — это раскаяние и вдохновение, слезный дар и острота воображения, воспоминание и благословенная печаль.

Но вот как раз печаль исчезла из русского искусства. Встали утром, похмелились на последние, заели моченым яблочком, вздохнули грудью родного воздуха. Ай, что-то не то в родном воздухе. Господи, Твоя воля! Печали нет. Вместо нее — ирония.

Конечно, не внове это, такое уже бывало в России, что отмечено все тем же Розановым, и как раз в смутное время.

Ересь иронии всегда борется с догматами печали, клянясь на всех перекрестках правдой жизни, которая чаще всего не более чем имитация явных внешних ее форм. Но то, над чем скалится ирония, понять и простить может только печаль.

Реакция формы на действительность, магия влияния факта на воображение и мысль — вот, пожалуй, главные тайны в отношениях между временем и искусством.

Однако «художественная мысль», собственно говоря, и создающая форму, кажется, иссякла в конце нашего столетия. Почти полностью. Особенно в кино. Во всяком случае, ее явно не хватает нам, чтобы увидеть и осознать наше время, как часть Истории.

И вот ведь что удивительно. Сначала, при своем божественном появлении на свет из пены прогресса, кино взяло у приемных родителей — театра и литературы — всё, что было можно, хотя и не всегда нужно. Но потом, и уже необычайно быстро, уже к 20-м годам, оно само, видимо и невидимо, стало мощно воздействовать на литературу, театр и даже музыку.

А к концу столетия или устало, или растерялось. И сдается, сдается.

Растерянность кино перед временем и самим собой выражается по-разному. Иногда — парадоксально — в самоуверенности. Вообще формы растерянности разнообразны, порой даже увлекательны, их легко имитировать. Потому с такой охотой наши новые поколения кинулись на приманку постмодернизма. И с таким непониманием сути явления стали пользоваться приемами Тарантино, хотя и его радикальность на самом деле не более чем бунт в «Диснейленде».

Феномен XX века, обольстительный монстр — американское кино.

По моему убеждению, американское кино — в целом, в потоке — не что иное, как разновидность все той же прародительницы литературы. Да, именно движущаяся литература, гениально приспособившаяся к техническому величию и к национальному сознанию, а потом, уже как движущееся чтиво, удовлетворившая невзыскательное, торопливое и слишком массовое сознание нашего XX века.

Каждая эпоха занимается созданием мифов. И никакое другое искусство так не пригодно для мифологии, как дитя прогресса — кино.

Недаром ведь именно ему телевизионный Плут поручил выгодное в коммерческом отношении кокетство с родимой нашей Историей, роскошную спекуляцию с сильным привкусом политики под названием, кстати, не слишком грамотным «Ностальгия по прошлому».

И вот тут я выхожу — потрясенный — из маленького зала в Музее кино, и в

моих рассуждениях появляется Алексей Герман с его долгожданным «Хрусталевым».

Ну, конечно же, нет ни прошлого, ни настоящего, думаю я, выходя из зала. Жизнь и История рифмуются в самых неожиданных местах. И все есть метафора всего. Может быть, в начале все-таки было не слово, а метафора, думаю я. Да, да! Наше прошлое — метафора нашего настоящего, и это делает миф правдой, а правду искусством.

«Хрусталев» — бесстрашная картина о страхе. Но о страхе во спасение. Это и мой страх, это и бурный и счастливый страх поколений моих отцов, страх всех нас, до конца дней своих припечатанных Каиновой печатью советизма-сталинизма.

Герман будто намеренно тянул со своей картиной до самого конца века. И всем растерявшимся, всем падким на прелесть пошлости и на литературщину, всем сдающимся на чужую милость, но и всем чающим движения воды предъявил эту картину как свою версию реальности и кино.

Как свою версию надежды на кино.

Я думаю, я представляю себе, как он, словно над бездной, с похолодевшей душой ощутил предел формы. Но не исчерпанность ее. И она в его руках страшно напряглась от внутренних сил разрыва, как струна на скрипке Паганини.

Струна лопается, завившись в воздухе, а музыка все равно звучит.

А завтра, даст Бог, будет натянута новая струна. И вновь вернется к нам, как в лучшие времена Тарковского, Параджанова, Муратовой, Иоселиани, исчезнувшее «ожидание искусства». И вновь будут в кино страсть, печаль, мысль, откровенность, лиризм.

Давайте положим на одну чашу весов горячее кровавое мясо воображения — мясо страданий, а на другую холодный, пустой блеск металла, разочарование и равнодушную даль.

Что тяжелее?

Дачу в этом году снимали мы в Мамонтовке, такое старое — советское — милое — дачное — Подмосковье.

Мне кажется, я жил здесь всегда.

О, тайна возвращений из бытия в небытие. Значит, когда-то, еще не родившись, я уже существовал здесь в 30-е годы, в таком же двухэтажном деревянном доме с верандой, и мимо ходили инженеры в кепках и белой чесуче и женщины с челками и толстыми ногами.

В саду — сверху, из окна моей рабочей комнатки на втором этаже — играющие мальчики-внуки и большие собаки.

Босыми ногами, чувствуя стопой родную землю, подойти к столу в саду. Вот моя семья. Все уже собрались, ждут меня. На столе летняя закуска и водка. Пришел наш сосед Микола, дудочник.

Большие дымные столбы соединяют солнце и землю. Голубое пластиковое полотнище, защищающее нас от невиданного жара лета от рождества Христова одна тысяча девятьсот девяносто девятого, в руках ветра бьется, как парус, преданно приникает к кустам, мелкие листики нежно, взволнованно — цветочно — просвечивают сквозь голубое.

Играет дудочка.

— Сыграй бурю, — просит мальчик дудочника.

Но все равно — громоздится — и здесь — за соснами — бездарный красный кирпич с башенками — и тупо напоминает о конце века.

Знаете, нет ничего полезнее, чем отчаяние. Только оно дает надежду на перемену участи и ведет тебя в иной мир, где идеи так же существительны, как предметы, а предметы так же трансцендентны, как идеи, где слово то одевается, то раздевается в зависимости от чувства и мысли и где ритм превращает иронию в искренность и количество откровенности превращается в качество стиля.

Ах, если бы душа, ум, плоть думали и чувствовали одинаково, как много можно было бы достичь! И ведь столько взято — и берется — в кредит — под залог существования — у книг, у музыки, у друзей и подруг, мертвых и живых, у городов.

Все отдать не успеть. Но хоть малую часть.

И вот однажды, на даче, протянув руку отчаянию, я отправился за ним дорогой метафор.

Я знал только, что это почему-то будет пьеса, а не кино — от отчаяния, что-

ли? — и что в конце первого действия океан вдруг начнет бить в стекла московского окраинного особняка. Глянули в окно. Боже! Плывет их домик, покачиваясь, по океану, и берегов не видно. И голубь с веточкой в клюве стучится в стекло.

Пьесы Чехова, творца русской печали, семейные пьесы. Там действуют люди очень между собой близкие. Чужих, новых почти никогда не бывает. А если и бывает, то тотчас выясняется, что они все равно давно знакомы, как сестры с Вершининым. У нас же — на экране, на сцене — все чужие. Никто — в конце века — по-настоящему не знает друг друга, никто, по сути, не знает себя, или не хочет, или боится знать.

Итак, попробуем написать о том, что есть уровни откровенности человека с самим собой.

Спускаешься с уровня на уровень, всякий раз понимая, что и это еще не последний. Не каждому дана смелость дотронуться ногой до дна. Здесь — темная глубина, страх. Здесь — полная — порой отвратительная — правда знания о себе, разрешенная человеку Богом. Здесь сладость отчаяния. Ты начинаешь захлебываться им, захлебываться тоской. Но оттолкнись от дна, всплыви на поверхность, набери полные легкие воздуха, и, может быть, Бог позволит тебе удержаться.

И еще надо попробовать написать — в приличной драматургической форме и без всякого влияния модной и цветущей драматургии социальной истерии — о том, что хотя прошлое непоправимо, но оно и есть настоящее. И новым героем будет тот, кто ощущает настоящее как уже прошедшее и уже как будущее.

Герой подойдет к окну и скажет:

— Боже! Что творится! Дожили! Землетрясение в Москве, наводнение в Москве, конец света в Москве. Ужас! Дикая жара, небо страшное, красное, кровавый дождь, дождь с лягушками, скорпионы падают с неба, саранча. Страшный суд! Все трещит, проваливается, целые площади ухнули в бездну, деревья, газеты, рекламные щиты, ларьки, пивные бутылки, люди, целые семьи летят по воздуху. И вот что поразительно, все спешат на Страшный суд, как на футбол или рок-концерт. Все хотят успеть на Страшный суд. Кто последний на Страшный суд? Я за вами!

Всё метафора всего. Мир — метафора. Жизнь — метафора. Скажу вам по секрету, смерть — тоже.

Время стучит в моих сосудах, громко и по-хозяйски о себе напоминая. Кончается наш век — мой век. Много дурачеств, много дураков, много смеха, мало толка, много пиров. И я там был, на тех пирах самолюбий. И видел, как чечевичная похлебка текла по усам моих собутыльников, моих современников.

Кончается мой век. Обратившись в птиц, далеко улетели друзья на больших белых крыльях, потому что не успел я связать им рубахи из крапивы, потому что нарушил клятву молчания, данную доброй андерсеновской фее.

Кончается мой век. И вот уже, как я и предчувствовал, Некто — а именно Время, одетое сразу от Кардена, Кензо и Юдашкина, приходит лично ко мне — сказать, что я надоел.

Но я его нисколечко не боюсь. Я его люблю.

Это вообще слишком большая роскошь для бедняка — быть трусом и пессимистом.

Всю жизнь сам у себя держу перед носом колбаску — и даю себе понюхать, и завлекаю — и так заманиваю себя вперед и живу.

И больше ничего не боюсь. А чего бояться? Ну и что, что пьесу не написать, все равно из всего выйдет кино, никуда от него не деться.

Не боюсь ни солнечных затмений, ни конца века, ни конца кино, ни смены поколений, ни смены властей.

Пусть падают лягушки с неба и семьи летят по воздуху. Мы просто снимем все это на пленку и смонтируем согласно сценарию.

Пора, пора, господа, снимать Историю, снимать Время, хватит наконец дурака валять.

И вдруг — в поддержку — голос Цветаевой:

«И как ни жестоко сказать, самые неблагоприятные условия — быть может — самые благоприятные. (Так молитва мореплавателя: «Пошли мне, Бог, берег, чтобы оттолкнуться, мель, чтобы сняться, шквал, чтобы устоять».)».

Ноябрь 1999 года

ИЗ ДНЕВНИКА ПУШКИНИСТА

В.НЕПОМНЯЩИЙ

Юбилейные обрывки

Пушкинский год. Его мне надо засчитать за пять. Если не за десять — ведь для меня все началось года два назад, если не больше. Ни покоя, ни сна. Добро бы дело было в моем энтузиазме, так ведь нет: я умею работать только медленно и по очереди — одно дело, затем другое, потом третье и т.д. А тут нужно десять сразу и — сейчас. Наш известный обычай — подходит *дата*, на нее выделяются *средства*, но дают их (тебе, институту, издательству) лишь в самый последний момент, а сделано все должно быть позапозавчера. От телефонного звонка берет дрожь: неужели опять надо что-то организовывать, куда-то ехать, где-то выступить, что-то срочно написать, отредактировать, отрецензировать?.. Объемистых тетрадей, условно именуемых дневником, у меня больше десятка (с 70-х, кажется, годов), и вот 1998 год уместился весь на двух страницах. Столько же страниц — 1999-й. И что на них? Какие-то обрывки. Про юбилей — наперечет, юбилей-то я, в сущности, не видел, он прошел мимо меня. Несколько случайных впечатлений записаны двумя-тремя строками, а то и словами; сегодня и сам не сразу пойму: про что, о чем, что имел в виду? Вроде Маяковского («Облако в штанах»), который ночью, проснувшись, записал обгорелой спичкой на коробке «единственную ногу», а потом мучился, что это за нога и как она сюда попала. Кое-что удалось с грехом пополам «расшифровать».

Радио России, викторина «Наш Пушкин» (кажется, так). Каждая передача начинается звуковым коллажем из пушкинских цитат, нахлестываемых друг на друга и произносимых разными голосами (по всему судя, голосами сотрудников редакции — на актеров денег нет). Из пушкинских этих цитат запомнилась особенно одна: «Я люблю вас, я люблю вас, Ольга!» — сочинения, кажется, Модеста Ильича Чайковского.

В другой передаче, уже по ТВ, ведущий сообщает: «Как известно, Пушкин сказал: «Все мы вышли из гоголевской шинели!» Просто какие-то иностранцы. А что делать? Пригласить для консультации специалистов — денег нет, вот и крутятся журналисты сами, и какой с них спрос, ведь Пушкин не их профессия.

Говоря строго, профессия журналиста — полузнание. Понемногу обо всем. Ну и пусть, иначе он не журналист, а кто-то другой. Но почему в руках профессионального полузнания судьба культуры?

Мне ответят: ах, тебе нравится, когда судьба культуры в руках партийного функционера, тебе по душе идеологическая диктатура? (Другого разговора, другой логики я в подобных случаях не встречал.) Нет, не нравится. А вам ближе диктатура денег? Иного функционера можно уговорить, в крайнем случае обмануть, а деньги не обманешь и не уговоришь. И перестаньте говорить о любви к свободе.

Нынче модно толковать о профессионализме. «Взрыв дома был организован высокими профессионалами», «высокопрофессиональный киллер» («убийца» не говорят, это некорректно и несовременно). А недавно по телевизору слышал диалог (привожу по памяти, но за смысл ручаюсь).

— На эстраде ты вживую поешь?

— Ты что?! Я же профессионал. Конечно, под «фанеру»!

Понятие переосмыслено фундаментально, до наоборот. Настоящая культура по законам рынка существовать не может и не должна. Это не я сказал, это только что заявил Жак Ширак, честь и слава ему.

Но вот что замечательно. В той самой викторине о Пушкине приняло участие огромное количество людей со всех концов страны. И с каким энтузиазмом, сколько чистоты, любви, душевного участия, какой массовый порыв! Нет, наш народ ничем не возьмешь. Да, его можно обмануть на ваучерах каких-нибудь или «пирамидах», но в главном не собьешь.

«Служба «Мнение» провела телефонный опрос в связи с юбилейным пушкинским годом. Вопросов было несколько. Наибанальнейший из них: «Кто самый великий русский поэт?» Вот как распределились симпатии респондентов (1040 человек):

Пушкин — 75,6%
Лермонтов — 3,6%
Есенин — 2,4%
Другие имена — 2,6%
Затрудняюсь ответить — 14,8%»
(«Известия», 13 февраля 1999 года).

(Для интереса: сходный опрос был в свое время — из рассказа, кажется, А.Кончаловского — проведен среди русских и французских крестьян: кто самый великий поэт у тех и у тех? У русских, натурально, Пушкин. У французских — ни одного имени.)

«Симпатии респондентов», отдавших свои голоса Пушкину, возмутили Юрия Богомолова, прокомментировавшего приведенные результаты опроса в том же номере «Известий» («Россия — страна одного поэта...»): «Устроены мы так, что ли, что нам непременно нужно Первое лицо, а остальных выстроить по ранжиру... Нам иногда кажется, что тоталитаризм — это то, что вокруг нас... а он, судя по всему, уже давно внутри нас, он в нашем сознании... Художественное сознание, между тем, — это, можно сказать, народное подсознание. И вот в нем, как выясняется, находится место только для одного достойного поэта... Пушкин — великий поэт, кто спорит, но зачем же на нем «зацикливаться»?..»

На мере компетентности Юрия Богомолова в вопросе о том, что такое Пушкин для России, я останавливаться не буду — эта мера никак не соответствует апломбу. Меня интересует другое. Юрию Богомолову не нравится то, что людям больше всех нравится Пушкин, он хотел бы внушить им, что у них должны быть более разнообразные вкусы. Ему не по душе, что людям одно нравится больше, чем другое, хотелось бы, чтобы все нравилось одинаково, чтобы «по ранжиру» были все — и никаких «Первых лиц». Он просто не знает, что ему делать с таким народом. Можно было бы посоветовать сменить народ, но ведь любой, в сущности, человек устроен, в общем, так же: одно ему нравится, другое нравится больше, и во всех областях подобных отношений есть большинство и есть меньшинство, это дело обычное. А если это не по душе, то надо уж не народ менять, а человечество. Как это сделать — можно спросить у творцов знаменитых утопий, проектов идеального государства, а лучше всего — у Великого Инквизитора.

Вообще говоря, идеал нынешних любителей «свободы и равенства» — отсутствие вертикального измерения. То есть чтобы лестницу ценностей положить плашмя.

Когда-то В.О.Ключевский в известной речи о «предках Евгения Онегина» сделал новеллистически блестящий экскурс в историю России, начиная с прадедов и дедов пушкинского героя. Дойдя до эпохи «старших братьев» Онегиных, он сказал: «Отцы не знали Россию и игнорировали ее; дети продолжали не знать ее, но перестали игнорировать — и в результате решили, «что это была «грубая толща», как назвал Сперанский русскую действительность, которая никак не хотела сдвинуться с места, как ее ни толкали. Они... чувствовали, что... нужны не та подготовка, не такие знания и навыки... что надо переучиваться и перевоспитываться... Тогда люди, сделавшие это открытие... произнесли над ней (Россией. — *В.Н.*) отлучение от цивилизованного мира *за то, что она не давалась их пониманию без изучения...*» (курсив мой. — *В.Н.*).

Это было сказано ровно сто лет назад, в 1899 году. А как будто сегодня. Наши «реформы» задуманы и проводятся как раз такими в большинстве своем людьми, которые, не зная и, главное, не желая знать страну, где живут, лезут со своими аб-

стрaктными мерками. Чуть что этим меркам не соответствует — ноют о тоталитаризме. Недовольны, что страна «не дается их пониманию без изучения».

Почти половина заметки Юрия Богомолова занята цитатами из И.Бродского (беседы поэта с Соломоном Волковым). Из контекста ясно, что авторитет Бродского для автора заметки вне конкуренции: раз сам Бродский сказал, стало быть, и я прав. Та же логика, что у любого другого человека: чье-то мнение нравится меньше, чье-то больше, а кто и вовсе «Первое лицо». Так за что же кидаться на народ, у которого тоже есть «Первое лицо»? Ведь народ — тоже личность, как и Юрий Богомолов, и даже несколько больше.

Я ценю поэтический гений Бродского чрезвычайно, но суждения его о России и ее культуре, приведенные в заметке, столь же чрезвычайно поверхностны, в силу невероятной политизированности. Что делать? И таланту, и гению не возбраняется нести порой чушь, которая у них может выглядеть блестяще. Толстой изничтожал Шекспира, так что же, петушком бежать за Толстым? Или, предположим, «Мастер и Маргарита». Вот я возьму да и ляпну, что это, мол, средний романчик и если есть в нем что занятное, так это, пожалуй, только кот, и сошлюсь на мнение весьма крупной личности нашего времени — Надежды Яковлевны Мандельштам, произнесшей сие суждение при мне и, кажется, в ответ мне... Нет уж, лучше своей головой думать. А «мнение народное» надо, как это у Ключевского, не «отлучать», а «изучать». Но это хлопотно.

Очередная телепрограмма Леонида Парфенова (настоящий журналист, легкий кавалерист по всем вопросам) — «Живой Пушкин». По ряду биографических и иных признаков человек, о котором идет речь, на Пушкина очень похож, однако собрание сочинений Пушкина, в частности его стихи, написал, вероятно, кто-то другой.

Но это побочное впечатление. Главное же: эффектно, динамично, школьно-популярно и... солидно; то есть сразу видать, какие большие бабки вложены.

Одно из самых печальных впечатлений от юбилея — вручение Президентом «медали Пушкина» деятелям культуры, среди каковых оказался и я. Конечно, большая честь находиться в компании И.Архиповой, В.Федосеева, Б.Покровского и других замечательных и знаменитых людей; большинство же было незнаменитых — работники образования, библиотек, музеев, бескорыстные подвижники, которые тихо, непублично, незаметно и за гроши делают свое великое дело, дело *благотворительности нищих*. И вот, признаюсь без стеснения, я до последнего момента думал: неужели вместе с государственной наградой не вручат каждому хотя бы по тыще... рублей?

Нет, не вручили. Они так остались довольны.

Одна из радостей, которыми я обязан юбилею, — ежегодный (февраль) Пушкинский театральный фестиваль. Он возник семь лет назад благодаря творческой энергии Владимира Рецептора и энтузиазму людей благословенного города Пскова. Каждый раз неделя, а то и больше бешеной работы: «лаборатория» — доклады, разборы, критика, сшибки и стычки мнений, взглядов, мировоззрений, а самое главное — три спектакля в день!

Среди них всякое. Да, случается порой и скучно, и тошно, но сколько же бывает яркого, свежего, смелого, умного, чистого! Об этом, может, успею написать особо.

Что такое театр Пушкина? Это ведь до сих пор загадка. А вот здесь, в Пскове, порой посещает мысль: вдруг что-то и откроется, ибо *что-то* явно происходит... в некоторых спектаклях. И далеко не часто в столичных и прославленных.

Ах, русская провинция, слава тебе, надежда наша!

А самое светлое впечатление — то, что в пушкинском юбилее, при всех огрехах и уродствах, которыми он обязан «хозяевам культуры», была все же — с народной стороны — некая чистота духа. Даже раздражение людей — мол, некуда от Пушкина деваться, отвяжитесь, перекормили и прочее — прекрасно и уместно. Это такт и вкус народа инстинктивно сопротивляются безвкусию и бестактности профессионалов масскульта и шоу-бизнеса.

«6 июня 1999. В сущности, с конца 1996 года почти ничего не записывал. Жизни не было: только работа. А когда юбилей пройдет — что будет? Неужели — как после 8 марта? И не покажется ли мне это безумное, на износ, время самым счастливым?»

П Р О Е К Т Ы

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

Каким образом и за какие руки возьмемся, друзья?

Все нижеизложенные соображения возникли отнюдь не только в связи с недавними взрывами по России, а просто в связи с общими сомнениями и всеобщей неодолимой страстью найти незыблемое основание духовного и нравственного единства всех обитателей страны, случившихся в ней на сей момент. Ясно дело, кому не радостны, ну разве самым отпетым циникам и игрунам, мотивы единения и объединения, то есть «философия общего дела». Правда, по прошествии времени обнаруживается, что важно именно «общее», а отнюдь не что именно оно есть — общее. Понятно, в противостоянии террористам вряд ли можно построить долгое, разумное и столь чаемое прочное морально-духовное единство общества, основанное на лозунге, почти сладострастно выкликнутом известным телевизионным вещателем Леонтьевым: «Мочить, мочить и мочить!» Особенно многонациональное и многоконфессиональное. То есть, конечно, это может стать «национальной идеей». Но результаты вполне просчитываемы и вполне известны. Печально, конечно, что из всех возможных плодов демократии наиболее откровенно явленным оказался только терроризм, объединяющий нас с другими развитыми странами мира. Печально, но, может быть, при правильных и разумных акцентах и сдержанном достоинстве это станет почвой единения и включения в современный исторический процесс европейской культуры, коли все другие проявления квазилиберализма и квазидемократии у нас скорее служат способами и средствами разъединения с остальным открытым и нефундаменталистским миром.

Конечно, известен и другой способ решения этой проблемы — тоталитарное государство, когда основным террористом является само государство, уничтожая всех иных, неконкурентоспособных в этой ситуации. Да, естественно, новое время предъявляет и новые вызовы. Можно понимать наркотики, интернетные эскапады и тот же терроризм просто как проблему криминальную. Было бы полезно и даже нужно для осмысления всей экзистенциальной глубины проблемы представить все это в самом радикальном проявлении как новые формы вызова личности самодовольству государства и властного истеблишмента, присвоивших себе полное право на убийство, пользование и распоряжение информацией, право навязывать нормы и идеалы. Не поняв пределов наших возможностей в построении моментальной и всеобщей правильности, вряд ли можно прийти к какому-либо иному способу единения, действия и противодействия, кроме как мочить, мочить и мочить!

Ясно дело, время сложное. Время весьма сложное. Да время всегда сложное. Одна знакомая недавно попеняла мне на мое открытое выступление в защиту художника Тер-Оганяна, работающего со столь опасным и рискованным

материалом, как символы православной веры. Я ответствовал, что столь малочтимая у нас профессиональная этика подвигла меня на защиту свободы художнического высказывания от претензий социального и конфессионального быть судьями в этой сфере, все неприятное или непонятное огульно объявляя криминальным или просто не имеющим права на существование. Знакомая, поколебавшись, сослалась на сложное время. Но, собственно, во все советские времена власти и органы ссылались именно на сложное внутреннее и международное положение. Где-то в немыслимом будущем лукаво предполагалась совершенно ясная и безоблачная обстановка — говори, родной, что заблагорассудится, если у тебя еще останутся желание и возможности. Гуляй и ни в чем себе не отказывай! А сейчас умерь реестр своих претензий и возможностей. Увы, именно эти блаженные или хоть в какой-то мере к ним приближенные времена могут наступить только как результат борьбы за право такого высказывания, судимого по этике профессионального поведения.

Однако вся история выстраивания нашего социума и уровней идентификации внутри него не потворствовала возрастанию значения и ценности как самого профессионализма, так и доминирования профессиональной самоидентификации в среде интеллигенции. Полагая самое себя в качестве некоего ордена, определяющего духовно-нравственное единство, она становилась модельной формой общественного единства, которая не могла распространиться на все общество либо по причине его к тому неподготовленности, либо принципиальной неспособности. Регулярные хождения в народ и оценивались по двум этим шкалам. Естественно, я не пионер в исследовании проблемы российской интеллигенции. В необозримом спектре предъявляемых ей обвинений, поношений и славословий меня интересует весьма узкий аспект этой проблемы. А точнее, формы ее медиаторного существования и функционирования в пределах российской государственности. При ненародившихся независимых разнообразных социальных институциях и институтах (религия, философия, пресса, суды и юриспруденция и др.), служащих трансляции претензий низов к верхам и требований верхов к низам в пределах их собственных интересов, функций и на специфически разработанном ими языке, интеллигенция стала как будто единственным транслятором и медиатором между народом и властью, не имея на обозримой территории видимых конкурентов в виде профессионалов-интеллектуалов. Как всегда и бывает в таком раскладе, как в случае тех же писцов в Египте, служивших соединительной тканью между властью и безграмотным населением, посредники приобретают если не прямую власть, то неодолимые властные амбиции быть представителями народа перед властями и властью перед народом. Гражданское же общество взамен профессионально недифференцированной интеллигенции порождает профессионалов. Хуже это или лучше — судите сами. Помню, в Лондоне директор весьма престижного киноклуба, явный профессионал и интеллектуал, восхищаясь балабановским фильмом по Кафке, в конце интервью довольно престижной газете невинно заметил: «Правда, самого-то Кафку я не читал».

Помимо многочисленных составляющих (включая и неизбежные его провалы и пороки) зрелое гражданское общество являет сложную систему персональной самоидентификации его членов. Во всяком случае, в идеале. Вряд ли можно перечислить все уровни этих самоидентификаций в окончательной полноте. Перечислим некоторые, основные: семейный, товарищеский, местно-территориальный, религиозный, национально-расовый, духовно-идеологический, профессиональный, культурный, клубный. Ясно дело, при наличии хоть какого-либо достаточного их числа очень нелегко выстроить столь чаемый харизматическими лидерами и политиками сильной руки и сильных страстей (и не только у нас) образ врага. Если некто придерживается другого, пусть и непонятного, вероисповедания, то он же оказывается твоим соседом, ходит в один с тобой клуб, он милый коллега и незаменимый профессионал. И т.п. Пережитый нами опыт последней, советской, власти по выжиганию всех уровней идентификации в угоду единому идеологическому наглядно демонстрирует легкий и безошибочный способ манипулирования одноуровневым человеком и неимоверные трудности вырастить что-то иное на выжженном месте. Собственно, огромная часть фрустрации, переживаемой сейчас обществом, отнюдь

не результат только экономических пертурбаций. Утеря единственного гипертрофированного уровня — причастность великой державе — при отсутствии сколько-нибудь значимых других порождает ощущение дисбаланса. То есть опухоль занимала существенную часть организма, почти 90 процентов его веса. Ну, 85 процентов. Ну, 80 процентов. Да что тут говорить! Интенсификация какого-либо из широких и мощных уровней идентификации — идеологического, религиозного, национального — вещь весьма известная, и скучно перечислять все печальные исторические и нынешние прецеденты.

Отвлекаясь в сторону, замечу, что предполагаемая весьма неординарным конструктором идеологем Александром Дугиным возможность объединения вокруг идеи континентализма в его противостоянии атлантизму сколько-нибудь достаточного количества людей для реальных исторических свершений представляется весьма сомнительной. С трудом вычленяется, если вычленяется и образуется вообще, кроме как в голове и душах способных к неординарным умозрениям, геополитический уровень идентификации, который можно было бы интенсифицировать до уровня социальной перевозбужденности. Ну, конечно, всегда остается место чуду и вмешательству сил непредсказуемых и запредельных. Но если бы мы в своих квазиэмпирических исследованиях и рассуждениях рассчитывали на это как на всегдашний спасительный выход из любого затруднительного положения, мы были бы не правы. Хотя, конечно, мы и так не правы. Но все-таки мы не правы честно и по-простому. Мы, сторонники и употребители бритвы Оккама, знаем, что если с утра в вашу дверь раздается стук, то, конечно, возможно, что это английская королева, но скорее всего это ваша соседка.

Ну вот, вывод напрашивается сам. Единственная возможность основать что-либо устойчивое, но и в то же время с так называемым человеческим лицом, гарантируемое не доброй волей правителей, а самой структурой и способом существования гражданского общества, — это взращивание, по мере сил, как можно большего количества узких самоидентификаций, в сумме могущих противостоять авантюрным и тоталитарным попыткам сделать ставку на какую-либо одну из мощных и испепеляющих самоидентификаций.

Так что лучше мочите концы и беритесь все-таки за руки, друзья!

46. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen
International Short Film Festival

Deadline for submissions: January 15th 2000

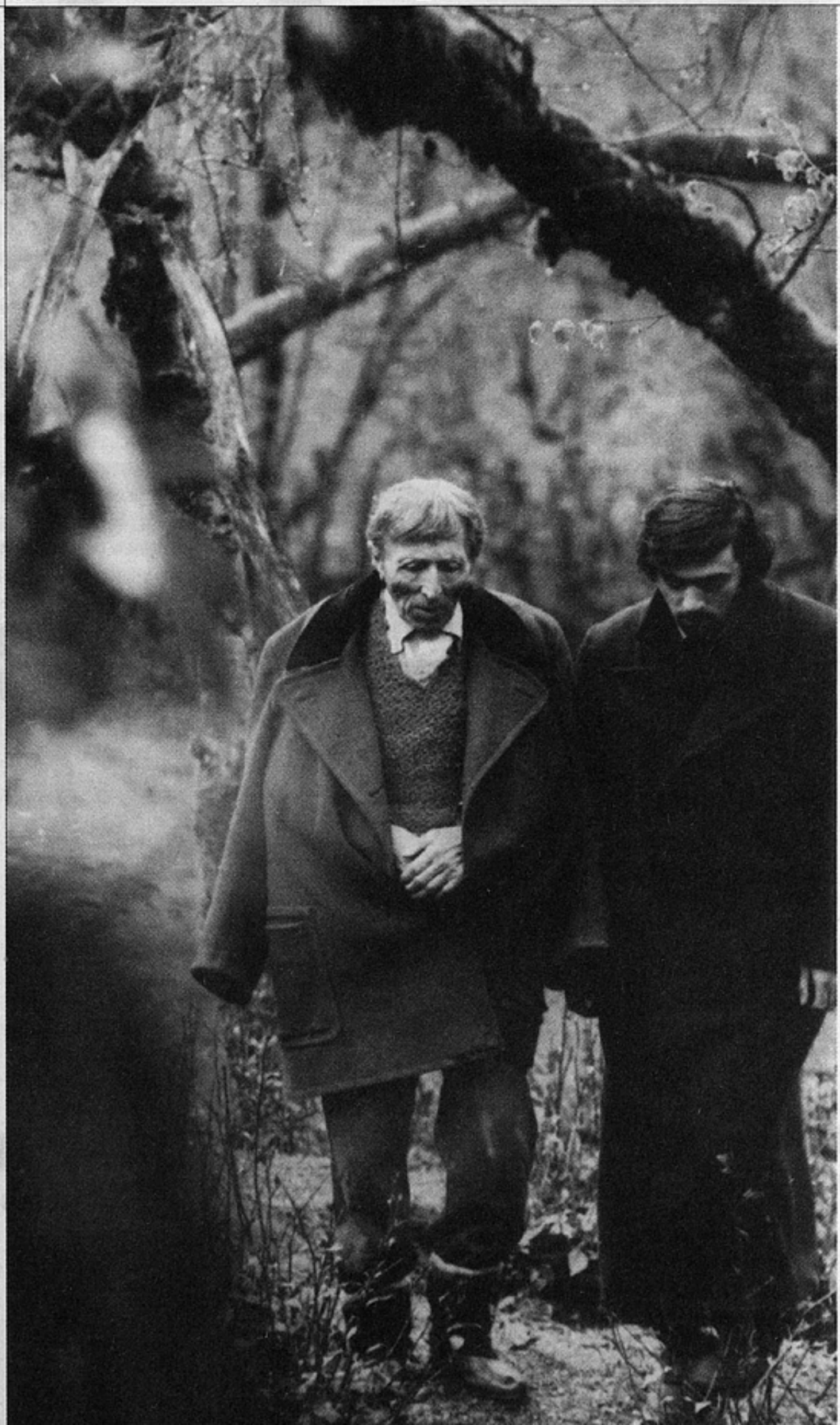
4.-9. Mai 2000
Filmpalast Lichtburg

info@kurzfilmtage.de
www.kurzfilmtage.de
Fon +49 (0)208 825-2652
Fax +49 (0)208 825-5413

cutup vision Foto: Jens Stohn

5 Зак. 332

И М Е Н А



«Грузинская хроника XIX века», режиссер Александр Рехвиашвили

АЛЕКСАНДР РЕХВИАШВИЛИ:

«Жизнь течет неторопливо, но неспокойно и тревожно...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАМАРА СЕРГЕЕВА

Тамара Сергеева. Александр Павлович, вы сейчас в Москве на «НТВ-Кино» заняты работой над монтажной картиной. Расскажите, что это за фильм?

Александр Рехвиашвили. Точнее, два фильма. Первый — «Палестина» — сделан на документальном материале. Второй — «Русская Палестина» — на основе игровых фильмов на еврейскую тему. Либретто написали замечательные киноведы Мирон Черненко и Владимир Дмитриев.

Материал, предоставленный Госфильмофондом, объемен и разнообразен: немецкая хроника, советская, польская, французская. Условно я определил для себя внутренний настрой моих картин так: между небом и землей. Земля, быт, жизнь духовная и жизнь земная и нечто между ними — может быть, самое важное. В фильмах не будет ни истории создания государства Израиль, ни истории жизни арабов. Просто люди, живущие сейчас в этом месте. Жизнь их связана друг с другом, ведь человек никогда не бывает один.

Кроме того, в Госфильмофонде есть замечательный документальный материал о православной церкви, о католической, об иудаизме. Это интересно.

Т.Сергеева. Вы сами верующий?

А.Рехвиашвили. Наверное, да. Но в церковь молиться не хожу, не могу. Она для меня существует только как памятник архитектуры, музей, и я заглядываю в церковь — только в сельскую, городскую с ее скоплением людей прохожу мимо — посмотреть фрески, иконы, мозаику. Для меня православие — это не принадлежность к определенной конфессии, а мироощущение. Мы никуда не денемся от того, что вся наша жизнь проходит в рамках той традиции, в которой жили предки. Хотим или не хотим, мы находимся в рамках православного сознания, православного быта, это определяет и отношение к жизни, и отношение к себе, и, безусловно, сказывается в творчестве.

Но для меня есть что-то схоластическое в нашей вере. Все православие внешне выразительно, но смыслово запутанно. За внешней красотой кроется нечто таинственное, что является сутью нашей жизни, но все это абсолютно оторвано от реальности, не имеет с ней ничего общего.

Кстати, в Грузии для создания религиозного щита от мусульманских стран были попытки в XVII веке перейти в католичество. Но в масштабе всей страны ничего не получилось. Мы все-таки настолько вошли в этот иррационализм православия (может быть, в нас еще живет и языческая душа), что иначе жить не можем. В православии есть и широта души, и какая-то безответственность, нежелание извлекать выгоду из благоприятной ситуации, и безалаберность, которая, правда, порождает эту широту. Помните, как сказал Достоевский: «Широк человек, я бы сузил». А я бы не сужал. И еще мне кажется, что мы совершаем большой грех, когда пытаемся оценивать себя через Запад: Запад и Восток как видимая и невидимая стороны Луны, каждый сам по себе, мы же, оценивая себя через другого, перестаем быть сами собой.

Т.Сергеева. Волнуют ли вас национальные отношения, в частности, взрыв националистических настроений в обществе?

А.Рехвиашвили. Я ни в коем случае не космополит. Я думаю, то, что вы называете националистическими настроениями, — это не враждебность к другим, а защита своих богатейших национальных традиций, которые какие-то силы пытаются разрушить, как это делают в России по отношению к русской культуре.

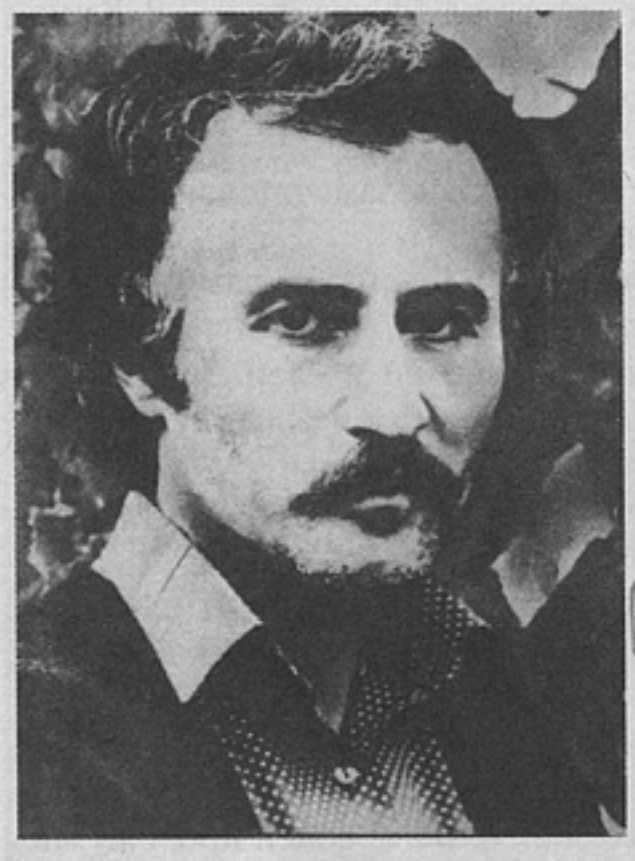
Да, национальные культуры меня интересуют. Ведь почему выжили евреи? Потому что они, хотя жизнь и разбросала их по всему свету, охраняли свои традиции, как мать охраняет ребенка. Религия, быт, законы Талмуда, регламентирующие жизнь, — это их и спасло. Я вообще замечал, что народы консервативные живут в духовном плане куда лучше, чем те, где преобладают либералы. Консерваторам есть что сохранять, либералам сохранять нечего, они, как средневековые алхимики, ищут новое, то, чего нет.

Т.Сергеева. Вы-то сами кем себя считаете?

А.Рехвиашвили. Консерватором, хотя само слово «консерватор» в русском языке означает некоторую закостенелость, неподвижность, отсталость. А на самом деле это люди, придерживающиеся лучших традиций, выработанных веками.

Т.Сергеева. Насколько я знаю, вы даже снимали фильм о людях, чья жизнь строго определена вековыми традициями.

А.Рехвиашвили. Да, в 1993 году я снял документальную картину «В треугольном круге» — о еврейской общине, которая жила высоко в горах, в удивительно красивом месте на берегу реки Риони. Все было замечательно, а потом они собрались и все вместе уехали в Израиль, где живут теперь в жаркой пустыне. Я работал в течение восьми месяцев, жил в общине и снимал то, что скоро должно исчезнуть, стараясь вносить как можно меньше авторского произвола в картину. Когда снимаешь реальность вокруг себя, самое лучшее — оставить ее такой, какая есть.



Александр Рехвиашвили

Еще я хотел снять фильм о немецкой общине и о духоборах, сделать такой триптих, но денег достать не удалось. На том моя работа в грузинском кино закончилась.

«Грузия-фильм» стоит. Я написал два сценария — «И да и» и «Прозрачная гора». С «Прозрачной горой» даже запустился, но снимать так и не начал. Кино — это деньги, финансирование. Раньше они шли из Москвы. Прекратился их поток, и резко сократилось производство фильмов. Но если до вашего кризиса 17 августа еще что-то снималось, то после него у нас тоже начался финансовый хаос и производство остановилось полностью. Все ругают директора студии Резо Чхеидзе и не понимают, что если разрушилась огромная страна, то могла разрушиться и маленькая студия. Разрушилось государство — и разрушилось все.

Резо Эсадзе десятый год не может закончить свою картину, Рамаз Гиоргобиани (помните его в «Листопаде»?) три года снимал фильм и скончался, так его и не завершив. Нас, тех, кто запустился, но не снимает, много.

Т.Сергеева. «Прозрачная гора»... Какое красивое название, о чем сценарий?

А.Рехвиашвили. Его тема — кровная месть. Тема мести — сквозная в человеческой культуре — от греческой трагедии до «Гамлета». Она проявлялась в русской литературе как тема возмездия. В самой Грузии долго существовал средневековый институт кровной мести: ты убил человека и тебя неизбежно ждет наказание. «Мне отмщение, и аз воздам». Да? Это очень точно, и потому раньше убийство человека в горах случалось один раз в век, все знали: акт возмездия неизбежен, как Рок. А мой сценарий о человеке, который отказался от священного мщения. История отступника — разрушителя традиций. С его появлением распадается община. Хорошо это или плохо, не могу судить и не знаю, будет ли новая жизнь лучше старой...

Т.Сергеева. Актуально в наше жестокое время.

А.Рехвиашвили. Наверное. Хотя действие происходит у нас в 20-е годы. Думаю, сценарий, как и другие мои картины, обращается к каким-то закономерностям нашей жизни. Случайности для меня вообще не существуют. Причем, что интересно, если ты почувствовал какие-то закономерности, как-то воссоздал реальность в этих закономерностях, получается не документ, а притча.

Т.Сергеева. Есть ли шанс, что съемки вашего художественного фильма все же состоятся?

А.Рехвиашвили. Никаких шансов. У государства денег для кино нет.

Т.Сергеева. А богатые люди, которые могли бы помочь национальному кинематографу?

А.Рехвиашвили. Вряд ли хоть один человек в Грузии вложит деньги в кино. Богатые строят дома на свой вкус, покупают дорогие машины. Их не интересует культура, она им не нужна и даже враждебна, потому что настоящее искусство осуждает их образ жизни.

Т.Сергеева. В таком случае почему бы не подумать о корпоративном проекте?

А.Рехвиашвили. Я об этом думал. Сначала о работе с французами. Однажды мне позвонил из Франции мой близкий друг художник Коля Двигубский и сообщил, что со мной хочет связаться французский продюсер. Я послал сценарий, продюсер позвонил, сказал, что все замечательно, а после этого исчез. Может, и хорошо, что ничего не получилось. Я знаю, например, Ираклий Квирикадзе, снимая с французами, проклинал тот день, когда связался с ними.

Потом я решил снять двадцатиминутный фильм на тему, которая могла бы заинтересовать и грузин, и русских. Младший брат Николая II Георгий был болен туберкулезом, ему посоветовали лечиться в горном местечке Абастумани, там он построил себе дом, а рядом возвел церковь, такой синтез русской и грузинской архитектуры. Расписывать пригласили Нестерова. Он работал три года, и, по-моему, получилось значительно интереснее, чем его роспись церкви в Киеве. Все это сохранилось, но об этом никто ничего не знает. Кроме того, в фильм могла войти интересная история, связанная с семьей Романовых. Георгий считался официальным наследником русского престола (он умер до того, как родился Алексей). Сейчас в его доме находится женский монастырь, и про одну старую монахиню говорят, что она приходится внучкой Георгию. Разве не интересно?

Сначала я хотел этот фильм сделать со своими студентами с режиссерских курсов, обратился в российское посольство в Тбилиси за помощью, передал краткий синопсис и попросил послать его в Госкино России. Ответа никакого не получил. А нам всего-то нужна профессиональная аппаратура, финансирование десяти дней съемок и монтажа картины. Вот если бы этим заинтересовался какой-нибудь российский культурный фонд...

Т.Сергеева. Будем надеяться и давайте отвлечемся от грустного. Вы режиссер глубоко индивидуальный, подлинный стилист. Кто и как учил вас режиссуре, кто на вас повлиял и чему учили вы сами ваших студентов? Можно ли вообще передать другому секреты профессии?

А.Рехвиашвили. Я и мой друг Отар Шаматава учили своих студентов тому, что надо знать кинематограф, но не подражать никому. Это обязательно. Любой плагиат, даже малейшая попытка скопировать что-то разрушительны. Надо быть самим собой. Интересен только твой собственный взгляд, а не подражание другому, пусть хорошему, мастеру.

Но на самом деле влияние на человека оказывает все. Так, я люблю старое французское кино, Виго, Дрейера, из итальянцев больше всего нравился Пазолини. Очень люблю Мидзогути. Куросава тоже гениальный художник, но первым я увидел фильм Мидзогути (название сейчас уже не помню), и он запал мне в душу — тихий и нервный, пульсирующий и неспешный. Мне близок такой внутренний ритм, такое переживание жизни, глубина проникновения в душу. Но, должен сказать, мне интересны также и плохие фильмы — они учат, как не надо снимать кино.

А сам я у́чился во ВГИКе на курсе Герасимова, которого с годами вспоминаю все с большим уважением. Он был умным человеком, внимательным, доброжелательным. Мне позволял многое, чего не разрешалось другим, и даже, когда я уже окончил институт, защищал меня в Госкино, писал письма в мою под-

держку. А ведь я делал фильмы, совершенно противоположные его собственным.

Сергей Аполлинариевич, безусловно, был выдающимся режиссером, но он не смог выразить себя в полную меру. Он прекрасно понимал это, так же как понимал все, что происходит вокруг. Это была трагедия. Живи он в другое время, он был бы совершенно другим человеком. Но расцвет его творческой жизни пришелся на самый страшный период, а он всегда подчинялся требованиям времени. Я читал стенографический отчет одного заседания ленфильмовского худсовета 30-х годов, на котором Герасимов всерьез призывал создать чекистский жанр в советском кино!

Т.Сергеева. Вообще отношения художника (а в особенности кинематографиста) с властью — вопрос сложный, так или иначе все от власти зависимы. Как вы решали для себя эту проблему?

А.Рехвиашвили. Режиссер должен обязательно проявить в фильме свою жизненную позицию, и социальные моменты в моих фильмах, разумеется, присутствовали. Но из-за цензуры прежде всегда существовал некий незримый барьер, за который заходить было категорически запрещено. Я снимал, имея в виду этот барьер, даже не пытаясь его преодолеть. И потому считаю, что все мои фильмы — это не более чем незавершенные эскизы. Я не считаю их законченными, потому что слишком многое было намеренно не осуществлено. Как археологические раскопки — часть того, часть этого... Незавершенная форма. Но надо сказать, что потом я сам стал к этому стремиться. Незавершенность, недосказанность стали моим стилем.

Т.Сергеева. И сейчас, в условиях свободы, вы опять будете снимать эскизы?

А.Рехвиашвили. Знаете, мы оказались в сложном времени, произошла смена сознания, мое поколение как бы ушло в прошлое. И если я стану делать такие же фильмы, как раньше, то они, конечно, будут казаться нелепыми. Сегодня совершенно другое понимание и кино, и жизни.

И я удивлен, почему нет нового кино, это для меня загадка. Я имею в виду не уголовщину и порнографию, а то, что новое сознание должно было бы принести новое понимание сюжета, композиции, ритма, соотношения звука и паузы, музыки и изображения и так далее. Но нового взгляда нет. Всюду старые штампы, старые формы, старые сюжеты. По крайней мере, в тех фильмах, которые я видел.

Т.Сергеева. Это новое кино, новый взгляд вы ждете от молодого поколения?

А.Рехвиашвили. Не обязательно. Молодые режиссеры вполне могут быть профанами.

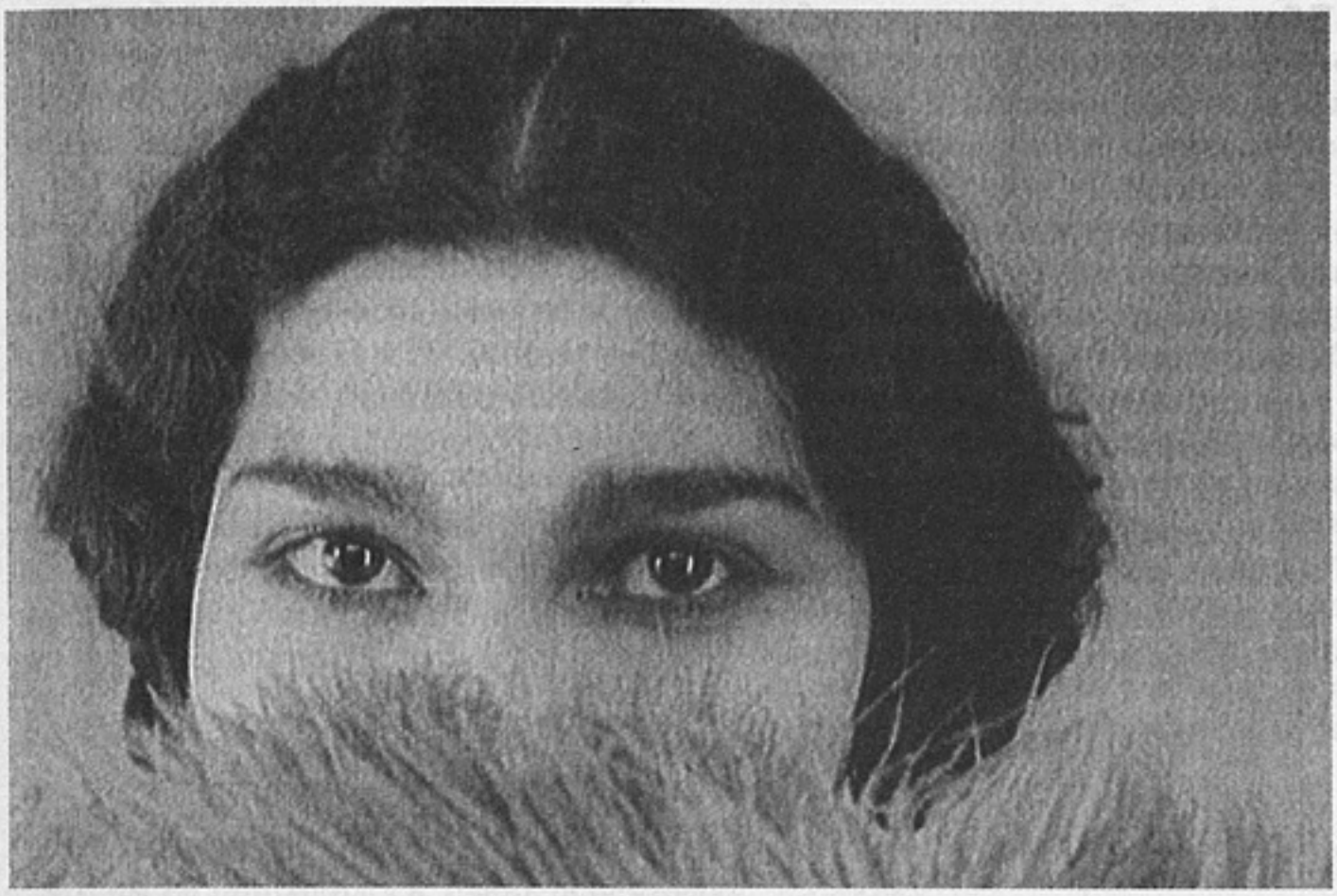
Т.Сергеева. Каково же ваше собственное понимание языка кино?

А.Рехвиашвили. Ко мне постоянно придирались чиновники в Госкино из-за того, что мои фильмы не соответствовали тем сценариям, которые они утверждали. Я со своими друзьями обычно писал сценарий, который легко принимался, с традиционным сюжетом (хотя не любил сюжет в кино), и заранее знал, что разрушу его, сделаю из него нечто иное — попытаюсь создать свободную форму. От нас требовалось, чтобы все было связано, разжевано, объяснено. А я снимал ироничные драмы с элементами абсурда, построенные совершенно по другой логике.

А сейчас, когда никто ничего не запрещает, полностью отойти от сюжета невозможно, это не будет принято теми, кто дает на кино деньги. Режиссер не может быть абсолютно свободным, в этом его трагедия, даже в отличие от литератора или живописца.

Т.Сергеева. А в Грузии вы ощущали какое-то противодействие своему кинематографу?

А.Рехвиашвили. Нет. Ни один критик на меня не обрушился, может, потому что мои картины хорошо принимали на фестивалях. До простого же зрителя они практически не доходили — печатали всего копий 15 — 20, распределяли их по союзным республикам, а там они мертвым грузом лежали в прокатных конторах. Но зато их смотрели в киноклубах, обсуждали. Я получал невероятное количество писем. Приятно, что скрывать, когда после показа твоего фильма к тебе подходят, благодарят, как это было, скажем, в прошлом году в Иерусалиме. Там мне один человек сказал: «Я вам благодарен и за ваши фильмы, и за то, что познакомился с людьми, ставшими моими друзьями на всю жизнь». Но сам я,



«Палестина»

откровенно говоря, невысоко оцениваю свои фильмы, мне о них даже неудобно говорить.

Т.Сергеева. Все-таки немного поговорить именно о них хотелось бы. Например, спросить, отражает ли, по вашему мнению, ваш кинематограф грузинский национальный характер?

А.Рехвиашвили. Грузинский национальный характер в моих фильмах, наверное, проявляется, в отличие от некоторых картин студии «Грузия-фильм», в которых проявлялся советский грузинский характер. Госкино СССР, в котором работали неглупые люди, постоянно подталкивало наших режиссеров к созданию фильмов, в которых грузины представали глупейшими оптимистами, что совершенно не соответствовало реальности. На самом деле грузины не такие восторженные идиоты. Это очень сдержанные, застенчивые люди.

Т.Сергеева. В ваших фильмах всегда отчетливо звучат трагичные мотивы.

А.Рехвиашвили. Но сам я не считаю их трагичными. Трагедия — это жанр античного сознания с непременно присутствующей темой Рока. У нас же нет понятия Рока, значит, мои фильмы скорее просто драмы.

«Палестина»

Т.Сергеева. Грустные драмы с обязательной предопределенностью судеб героев...
А.Рехвиашвили. Но это не главное.
Т.Сергеева. Что же тогда главное?
А.Рехвиашвили. Трудно сказать, трудно определить это состояние, любое определение будет неточным.

Все мои герои — это тихие люди, покорные жизни. Главное для них — не противиться ничему. Приятие любой жизни. Не участвуя в ней активно, они оказываются включенными в некий процесс, являясь своеобразным примером для других. При этом все герои совершенно разные, да и взгляды одного человека с годами меняются, он по-другому начинает воспринимать то, что происходит вокруг него. Менялся я, менялись и мои персонажи, другими становилось их поведение в опасной, сложной ситуации.

В первом моем фильме — «Нуца» — героиня, молчаливая девочка, изнасилованная князем, безропотно смирялась со всем, что с ней происходило. Подчинялась Божественному велению принять насилие как обязательную судьбу. Не возмущаясь, а даже испытывая при этом какую-то внутреннюю тихую радость.

Тема насилия и реакция человека на него стала основной во всех моих фильмах. Но никогда в центре внимания не оказывалась сама смерть. Мы не должны думать о ней. Никогда не буду снимать, как человек умирает от старости. У меня смерть — это прерванная жизнь. Жизнь!

Во втором фильме — «Грузинской хронике XIX века» — сюжет в основном был завязан вокруг насилия духовного, которое может быть страшнее, чем физическое. Это было отражением моего отношения к жизни в Советском Союзе, когда существовало сильнейшее духовное давление, тщательно скрываемое, и неактивное — подчеркиваю — неактивное сопротивление. Я вообще против всякой борьбы, против борцов, которые борются с оружием в руках или с проповедью. Это очень существенно: ты активно противодействуешь злу вокруг тебя или просто пытаешься смягчить его, принимая или же пытаясь уйти, отстраниться от него.

«Путь домой» для меня — это путь к себе. Единственный истинный прямой путь человеческой жизни — к себе самому... Что до насилия в этом фильме, то оно открывает герою глаза на жизнь, помогает понять себя.

В фильме «Ступень» насилие опять присутствует в форме духовного давления на героя, его окружает атмосфера духовного удушья. А само название «Ступень» я взял у Толстого, у него есть статья «Первая ступень», посвященная вегетарианству, в которой он писал: для того чтобы начать новую жизнь, первое, что надо сделать, это отказаться есть мясо (которое сам он, кстати, ел много лет). Так вот, первая ступень, первый шаг к другой жизни — это решение уйти от жизни старой. Но надо сказать, что эта самая старая жизнь, та, которой в фильме живут окружающие героя персонажи, просто очаровательна. Бездеятельность, болтовня, надежда на авось... Этот хаос, который царит в душах православных людей и от которого мы никуда не уйдем, всегда будет дорог нашим сердцам, хоть он нас и губит.

Т.Сергеева. В каждом вашем фильме так или иначе возникает тема леса, природы, в которую вписана жизнь героя. Что значит для вас, сугубо городского человека, лес?
А.Рехвиашвили. Я в детстве заблудился в нем, и с тех пор во мне сохранилось отношение к лесу как к месту, в котором человек блуждает. Лес — знак вечного поиска, попыток найти свой собственный путь, блуждания и находки. А сам я, когда оказываюсь на природе, чувствую в себе что-то языческое, ощущаю неподвижность времени. Именно там приходит понимание, как беспомощен человек в этом мире... Я все время говорю об очень простых вещах, потому что на все смотрю с позиции простых, постоянных истин, сопровождающих человека всю жизнь.
Т.Сергеева. А «Приближение»?
А.Рехвиашвили. Да, этот фильм, сделанный в 1989 году, немножко отличается от всего, что я делал, это своего рода сатира на нашу жизнь. В то время еще невозможно было себе представить, что разрушится Советский Союз, и поэтому в будущем, как я считал, нас ждало полное вырождение. И я снял фильм о распа-

де человеческой личности, о том, как люди посвящают свою жизнь абсолютно бессмысленной цели, придавая ей огромное значение (в центре сюжета — семейная тяжба за право обладания домом, от которого остались только стены). На Западе критики называли «Приближение» «Одиссеей о конце коммунизма».

Т.Сергеева. И как эту «Одиссею» приняло начальство?

А.Рехвиашвили. Послало фильм на Мюнхенский фестиваль, беспризовой, но для «Приближения» там сделали какой-то специальный приз. Но я считаю, что фильмы не должны соревноваться между собой. Это унизительно. Они могут просто участвовать в фестивале, и все. Участник фестиваля — это само по себе почетно, а призы все-таки коммерция, всегда нечестная.

Т.Сергеева. Что же в таком случае делать с законным режиссерским тщеславием?

А.Рехвиашвили. С тщеславием? Не знаю, все мы не без греха, но все же мне кажется, что у меня его почти нет. Это очень вредная вещь — фестиваль с премиями. За что раньше на Западе давали призы нашим картинам? Если в них было какое-то сопротивление советской власти, мгновенно к картине проявлялось повышенное внимание и она зачислялась в число авангардистских. Это испортило многих. Молодые режиссеры при отсутствии самокритики к своему творчеству начинали считать, что похвала на Западе — лучшее подтверждение их таланта. А это заблуждение.

Т.Сергеева. А вы самокритичны?

А.Рехвиашвили. Да. И при этом я ценю мнение близких мне людей, если вижу, что им не понравилось, очень переживаю.

Т.Сергеева. Собственная ваша жизнь тоже под контролем? Планируете ее, пытаетесь все рассчитать, организовать или во всем полагаетесь на случай, на судьбу?

А.Рехвиашвили. Конечно, есть желание, чтобы все сложилось так, как хочется. Но это именно желание, а не план. И если раньше в какой-то степени мне удавалось осуществлять, что хотел (я человек организованный), то сейчас это просто невозможно — и силы не те, и желаний меньше.

Т.Сергеева. А чем любите заниматься в свободное время?

А.Рехвиашвили. По-моему, ничем, и это замечательно. Иногда рисовал.

Т.Сергеева. Кадр тоже сначала рисуете?

А.Рехвиашвили. Раньше — да, перед съемкой обычно делал какие-то эскизы разной крупности, а сейчас держу все в голове.

Т.Сергеева. Вообще-то импровизируете на съемках?

А.Рехвиашвили. Да. Сценарий, каждая сцена, конечно, проработаны заранее, но когда прихожу на площадку, то все приспосабливаю к живой среде, потому что всегда снимаю в естественных интерьерах. А среда может совершенно по-другому заставить снимать, она вынуждает приспосабливаться к ней.

Т.Сергеева. Какие требования вы предъявляете к вашей творческой группе?

А.Рехвиашвили. Не только чтобы она состояла из талантливых, но и хороших, умных людей, которые понимали бы свою задачу. Чем больше людей пытаются свое «Я» утвердить в фильме, тем получается хуже.

Т.Сергеева. Даже если это актер?

А.Рехвиашвили. Тем более, если это актер. Если дать ему возможность разыграться, он нарубит дров. Обычно я объясняю актеру задачу, но не показываю, мне обязательно нужно определенное состояние, а не просто рисунок поведения. Хорошие актеры умеют это делать.

Т.Сергеева. В ваших фильмах жизнь всегда течет неторопливо, а вы какой человек? Такой же несуетливый?

А.Рехвиашвили. Жизнь течет неторопливо, но неспокойно и тревожно, так же живу и я сам. В какой-то степени каждый фильм — это портрет режиссера, часть его души.

Т.Сергеева. Ваши дети пошли по вашим стопам?

А.Рехвиашвили. Дочка Нино — ей уже семнадцать — окончила школу, хочет быть художником-модельером. Сыну Рати — двадцать, он учится, к сожалению, на режиссерском факультете в Грузии.

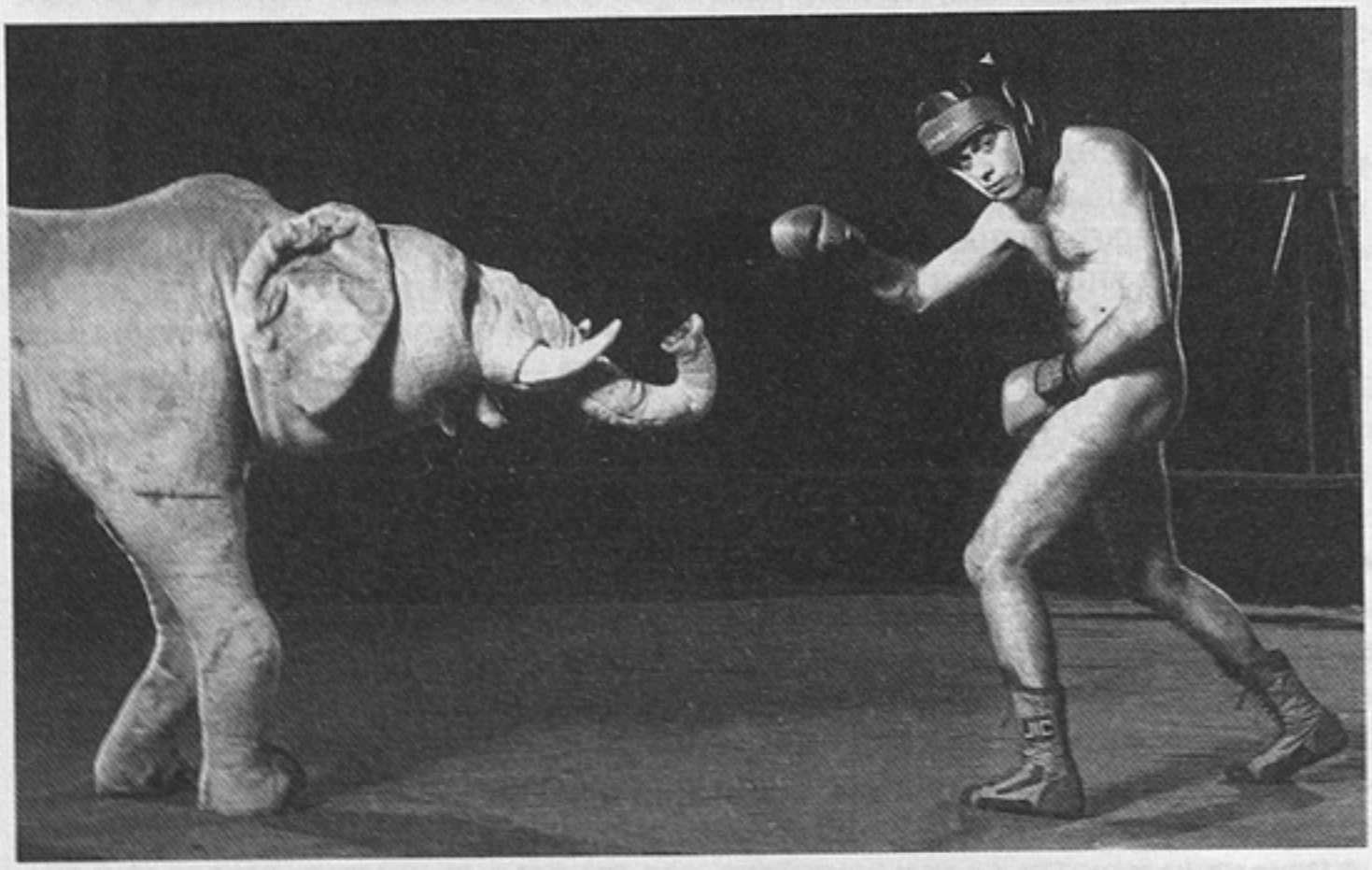
Т.Сергеева. Почему «к сожалению»?

А.Рехвиашвили. Сейчас трудно понять, что он будет делать в дальнейшем. Кажется, эпоха кино в Грузии окончилась. Но как бы мне хотелось ошибаться...

ГРИГОРИЙ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКИЙ

Между этажами

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ



Григорий Константинопольский в телепрограмме «Снято» (ТВ-6)
Фото А. Седова

Григорий Константинопольский снял более сорока видеоклипов — один другого лучше. А в 1996 году, уже будучи солидным профессионалом, Константинопольский сделал «Вовочку» для группы «Пеп-си» и сразу стал очень знаменит. Но почему-то быть знаменитым клипмейкером ему не нравилось и хотелось чего-то большего, а именно — стать знаменитым кинорежиссером. И решил тогда Григорий снять фильм о своих нелегких трудовых буднях в искусстве. И чтобы фильм этот был настоящим, красивым, музыкальным, но, не дай Бог, буржуазным...

Снимал Константинопольский долго и трудно, но сделал-таки свой фильм. Скинул ненавистное клеймо клиподелателя! Теперь о будущем думалось ему светло и радостно, и сны ему снились прозрачные, как каннская вода. Будто спускается он по знаменитой лестнице Каннского фестиваля, красивый, худой, чуть сутуловатый, улыбается в лучах софитов, срывая громкие аплодисменты!!! Но это все впереди. А пока его уже позвали на «Кинотавр», и к нему уже пришли из толстого солидного журнала брать интервью...

Как же несправедлива жизнь к тем, кто не боится творческих экспериментов! Лифт, который вез Григория Константинопольского, а заодно и критика из толстого журнала к вершинам режиссерского триумфа, завис между первым и вторым этажом. Константинопольский был раздосадован такой нелепостью, его мечты рушились. Ведь так неинтересно давать интервью, стоя в лифте. Хотя, с другой стороны, это, слава Богу, не буржуазно.

Пока мы с Григорием Константинопольским шли к лифту, он не расположен был беседовать со мной о какой бы то ни было видеопродукции. Но когда мы «зависли», стал говорить именно о клипах. Ему все время мешали: коллеги заглядывали в окошко лифта и ядовито усмехались. Константинопольский сердился, цедил слова, имел надменный вид, казался циничным, грубым и высокомерным. На многие вопросы он отвечать отказывался, и мы хмуро смотрели друг на друга.

Через час нас наконец освободили, мы пошли вдоль длинного коридора Киностудии Горького, и Константинопольский стал вдруг оглушительно топать ботинками, садистски поглядывая в мою сторону. Потом так же неожиданно он стал требовать, чтобы я обязательно написала, что «Константинопольский — хам и жлоб».

Но он не жлоб и не хам. На самом деле Константинопольский талантлив, обаятелен и сентиментален. Любит хорошее советское кино, особенно С.Бондарчука и П.Тодоровского. Декларирует необходимость романтического искусства. Он смешно кривлялся и мило шутил, угощая меня чаем. И сам вкусно ел соленую рыбу, заедая ее шоколадом с изюмом. Такое пристрастие к противоположностям Константинопольский проявляет не только в еде, но и в эстетических взглядах, и в рассуждениях о жизни, и в режиссерских проектах. Он балансирует между соленым и сладким, между клипами и кино, между любовью к радикализму и неосознанной тягой к буржуазности, между вкусом и безвкусицей, между удачей и неудачей. Что, впрочем, характерно не только для него, но и для всего поколения молодых режиссеров-клипмейкеров, которое Константинопольский вполне правомочно представляет.

Елена Кутловская. О клипмейкерах зрители, как правило, мало что знают. Поэтому начнем с элементарного: где вы учились?

Григорий Константинопольский. Я учился в Ярославле, в театральном училище.

Е.Кутловская. Вы не москвич?

Г.Константинопольский. Москвич, но в Москве на актерский не смог поступить, а в Ярославле поступил. Моя дипломная работа — главная роль в спектакле про Гадкого утенка. Потом меня забрали в армию. Когда вернулся, поступил на Высшие режиссерские курсы к Ролану Быкову. Во время учебы сделал студенческий фильм «Красные слоны»... Интересно, кто-нибудь заметил, что мы застряли в лифте?!

Е.Кутловская. Еще рано... Вы не хотите говорить о режиссерских курсах?

Г.Константинопольский *(равнодушно пожимает плечами).* Я закончил режиссерские курсы, но в качестве дипломной работы снял клип для Гарика Сукачева. За это мне решили диплом не давать и действительно не дали. Тут я на всех обозлился и стал делать клипы.

Е.Кутловская. Вы легко попали в клипмейкерскую тусовку?

Г.Константинопольский. Я сам ее создал.

Е.Кутловская. А как же Бондарчук, Хлебородов?

Г.Константинопольский. Мы начинали одновременно — Миша Хлебородов, Федя Бондарчук, я, Гера Гаврилов. Мы первыми стали делать в России клипы, году этак примерно в 88-м.

Е.Кутловская. Кто же сделал самый первый клип?

Г.Константинопольский. Трудно сказать. Каждый думает, что именно он и сделал. Кеосаян вообще претендует на то, чтобы быть королем тусовки.

Е.Кутловская. А.Троицкий как-то заметил, что клипмейкерская тусовка в России чрезвычайно узка, что это маленький элитный «салончик», куда никого со стороны не впускают. Естественно, что в такой тесноте и духоте развитие жанра невозможно, он, условно говоря, пожирает сам себя. Одни и те же люди в течение многих лет обслуживают весь отечественный музыкальный мир. Конкуренция минимальна, приток свежих идей отсутствует.

Г.Константинопольский. Дело не в том, что мы кого-то куда-то не впускаем. Жанр не развивается потому, что потребителю не надо ничего нового.

Е.Кутловская. Вы не правы. Говорю от имени потребителей.

Г.Константинопольский *(несколько раздраженно).* Послушайте, я не один год думал на эту тему! Большая часть потребителей слушает поп-музыку. Есть те, кто слушает рок, но их меньше. И уж совсем немногие слушают альтернативную музыку. Попсовое большинство очень консервативно, и поп-исполнителю, как правило, не нужно ничего нового, потому что он боится потерять свою аудиторию. И исполнитель, и те люди, которые заказывают ролики, ориентированы на консервативного потребителя. Клипмейкер же зависит от заказчика, следовательно, предлагая что-то новое музыкантам, он рискует потерять заказы. Понимаете, какая здесь взаимосвязь? Все диктует рынок.

Е.Кутловская. И на Западе все диктует рынок, но качество видеопродукции постоянно совершенствуется...

Г.Константинопольский *(перебивает)*. Там другая ситуация. Там очень хорошо развит рынок, развита дистрибьюция. А у нас после 17 августа если кто-то что-то и заказывает, то за копейки, на которые снять вообще ничего невозможно!

Е.Кутловская. Неужели никто не пытается делать что-либо новое?

Г.Константинопольский. Новизна наших клипов относительна. Все, что делается у нас, мы уже видели «там» или по крайней мере слышали об этом. Поэтому главное для нашего рынка — сделать продукт потребления качественно. Вот, к примеру, Олег Гусев. Он снимает качественное «лекало» с известных западных роликов. Тут он генерал! И его коммерческое «лекало» устраивает платежеспособную попсу на все сто. Но Гусев никогда не делал и не будет делать ничего нового с точки зрения искусства, с точки зрения развития жанра. Он всегда будет снимать пафосные, «сытые» ролики, и ничего другого ему не нужно...

«8 ½ долларов»

Е.Кутловская. Согласна, но не думаю, что Гусев всегда работает качественно. Например, его клип на песню А.Пугачевой «Позови меня с собой» — запутанный и скучный.

Г.Константинопольский. Ну, не мне об этом судить.

Е.Кутловская. Вы боитесь сказать что-то не то о работах коллег?

Г.Константинопольский. Я ничего не боюсь и говорю все, что думаю.

Е.Кутловская. Тогда продолжим о производстве клипов.

Г.Константинопольский. Я все сказал. Что еще говорить об этой ситуации? Она плачевна. У нас все бедные.

Е.Кутловская. Вы говорите о бюджете или об идеях?

Г.Константинопольский. Знаете, наши музыканты никогда не тратили свои деньги. Они всегда снимали на деньги спонсоров. Им не до идей было. А сегодня тем более лишних денег ни у кого нет, у спонсоров своих проблем хватает.

Е.Кутловская. Ну а малобюджетные клипы?

Г.Константинопольский. Малобюджетный ролик в идеале — это продукт, на который тратится мало средств не потому, что их нет, а потому, что есть потрясающая идея и она очень проста. Мы же вынуждены делать малобюджетные клипы из-за дефицита денег и не всегда понимаем, что минимализм в искусстве — это самое сложное, это тонкая, изысканная, культурная работа. Малобюджетный ролик требует особого чувства стиля, чувства меры, не просто таланта, но изощренного мастерства, понимаете?

Е.Кутловская. Вы хотите сказать, что настоящему творчеству мешают внешние обстоятельства — жадность музыкантов и низкий вкус потребителей?

Г.Константинопольский. Я хочу сказать, что у нас все сложно.

Е.Кутловская. Тем не менее есть мнение, что эстетическое качество отечественных видеороликов выше, чем качество отечественных кинофильмов.

Г.Константинопольский. Не стоит сравнивать. Это разные вещи, потому что режиссер кино мыслит в категориях драматургии, а режиссер клипа осуществляет дизайн.

Е.Кутловская. Вы считаете, что клипмейкер — это в первую очередь дизайнер?

Г.Константинопольский. Именно так. Я работаю с оформлением. Клип не предполагает драматургии. Драматургия заключена в тексте, музыке, исполнителе. В клипе фонограмма первична, все остальное — обрамляющие ее детали. Исполнитель — бриллиант, а видеоряд — всего лишь огранка. В кино наоборот — видеоряд первичен, а музыка — некое обрамление. Самая вульгарная идея, которая в кино показалась бы пошлой и узкой, в клипе «работает». Что я имею в виду? Например, мой любимый клип группы «Анкл». Человек идет по тоннелю, и его сбивает машина. Он падает, встает, потом опять падает. В конце концов он разворачивается, и очередная машина разбивается об него. Клип словно «живой» плакат с надписью: «Не надо сдаваться, надо бороться, и победишь!» В кино это выглядело бы полным маразмом, для клипа такая идея оказывается тонкой и вполне грамотной. Профессионализм режиссера кино и профессионализм режиссера клипа — разные вещи. Поэтому мало кто из клипмейкеров удачно снимает полнометражные художественные ленты. Хотя у нас сейчас многие устремились в кино: Кеосаян снял «Бедную Сашу», Кальварский — «Марцефаль», я — «8 $^{1}/_{2}$ долларов».

Е.Кутловская. Уточните, в чем же все-таки разница между визуальностью клипа и визуальностью большого кино?

Г.Константинопольский. Разница в том, что формат клипа — несколько минут, а формат фильма — полтора-два часа. Формат диктует законы изложения, которым режиссер неукоснительно следует, чтобы внимание зрителя во время просмотра не ослабевало. Изложение материала за четыре минуты или за час тридцать минут — огромная разница. Если строить полуторачасовой фильм на использовании дизайнерских фактур, то на пятнадцатой минуте зритель уснет, какая бы изощренная картинка там ни была.

Е.Кутловская. По-моему, так и произошло с фильмом Ю.Грымова «Му-му».

Г.Константинопольский *(игнорируя мои слова)*. Зрителя кинофильма привлекает прежде всего состояние героя: переход от счастья к несчастью и т.д. Зритель наблюдает за развитием драматической перипетии. А потребитель клипа едва успевает сесть к экрану — уже все кончилось. Формат клипа предполагает, что режиссер внятно и грамотно изложит все, что заложено в музыке. Кстати говоря, я давно понял, что сюжетные ролики не очень хорошо «работают», не стоит излагать в клипе историю чьей-то жизни.

Е.Кутловская. Видеоклип — это продукт домашнего потребления. Клипы смотрят дома по телевизору, иногда на видео. Кинокартину, особенно в последнее время, предпочтительно смотреть в кинозале на большом экране, где не только широкоформатная картинка, но и объемный, высококачественный звук. Делая клип, вы учитываете эту пространственную разницу телеэкрана и киноэкрана, квартиры и кинозала?

Г.Константинопольский. Кэмерон замечательно сказал: «Вы можете посмотреть «Титаник» у себя дома на видео, но это все равно что увидеть «Мону Лизу» на марке». Однако никто не отрицает, что создание марок — тоже искусство, своеобразное и значительное. Некоторые марки стоят гораздо больше известных картин. Марки бывают так же раритетны, как живописные полотна, но по сути это совершенно разные вещи.

Е.Кутловская. То есть марка соотносится с живописью, как клип с кинофильмом?

Г.Константинопольский. Формат оказывает огромное давление на форму произведения и на его восприятие. Скажем, что такое формат попсы? Это адаптация общемировых ценностей для потребления большинством. Основная идея Энди Уорхола — собрать общемировые ценности, шедевры классического искусства и сделать из них поп-дизайн. Примерно такую же работу выполняет клипмейкер — он берет отовсюду лучшие идеи, концептуальные видеоходы, он эксплуатирует достижения живописи, архитектуры, кино и вульгаризирует все это, низводит до уровня обычного видеодизайна.

Е.Кутловская. Вы можете привести пример фильма, красивого кинематографически, а не дизайнерски?

Г.Константинопольский. «Под покровом небес» Бертолуччи, «Легенда о Сурамской крепости» Параджанова — очень красивые фильмы, но они не исключительно видовые, в них есть напряженная драматургия. Очень хорош «Зелиг» Вуди Аллена. Он сделан в стиле документального кино, и постановочная культура Аллена, восстанавливающая красоту документального изображения, по-

трясает! Или «Рассекая волны» Ларса фон Триера — красивейшее кино. Триер принципиально снимает без всяких киноухищрений, нет специального света, камера «не стоит» на актерах, но на твоих глазах происходит чудо — человек общается с Богом напрямую, и ты видишь, как он это делает.

Е.Кутловская. Вы использовали в своем фильме что-нибудь подобное?

Г.Константинопольский. О... я показал все, на что способен, все, что только могу и умею. Это же мой первый фильм, надо всем показать, какой я.

Е.Кутловская. Почему ваша картина называется «8 $^1/_2$ долларов»? Какое отношение она имеет к фильму Феллини?

Г.Константинопольский. «8 $^1/_2$» Феллини — это общепринятый образец киноискусства. Мой фильм — пародия на всех, кто занимается искусством, кто рядом с ним «крутится». Я начал снимать два года назад, и тогда то, что я делал, было актуально, модно. Сегодня в силу изменившихся экономических и политических условий в России мой фильм переходит в разряд «ретро». Та жизнь, тот виртуальный капитализм, который манил перспективами бесконечного процветания, сейчас рухнули. В фильме все, чего уже нет: ажиотаж нахлынувшего богатства, безоблачные перспективы, люди мыслят на десятилетия вперед, а не на полгода. «8 $^1/_2$ долларов» в некотором смысле энциклопедия 90-х; здесь есть немыслимые телефоны из гжели, роскошные магазины для «новых русских», быт «новых русских». Сегодня, когда люди жестко столкнулись с реальностью, вся эта буржуазная блажь не вызывает уже ни восторга, ни обожания, ни иронического презрения.

Е.Кутловская. Вы снимали в реальных московских интерьерах — казино, особняки, дорогие клубы?

Г.Константинопольский. Да, эта буржуазная среда вполне реальна. Я не мог строить декорации — не хватало денег. Приходилось просить знакомых предоставить для съемок свои роскошные дома и клубы.

Е.Кутловская. Такое вот нескромное обаяние буржуазии...

Г.Константинопольский. Мой фильм пародирует весь этот истеблишмент — культурный и экономический. Но я иронизирую не только над новоявленной элитой общества, но и над собой. Герой, которого играет И.Охлобыстин, — это мое альтер эго. По ходу действия он понимает, что счастье не в том, чтобы самореализоваться любым путем и снять фильм любым способом. Для счастья нужно много больше.

Е.Кутловская. Гриша, у нас появился целый ряд фильмов, где новая русская буржуазия играет существенную роль. Что вы скажете, например, о картине «Страна глухих» В.Тодоровского?

Г.Константинопольский. Валера Тодоровский, на мой взгляд, типичный буржуа. И кино он снимает абсолютно коммерческое, не имеющее отношения к чему бы то ни было молодежному, революционному, радикальному. Его фильмы рассчитаны на людей в золотых цепях, которые едят поп-корн, сидя в буржуазных кинотеатрах, и потягивают коку, отключая на часок-другой свои мобильники.

Е.Кутловская. Но у вас тоже есть сотовый телефон. Вы считаете себя небуржуазным человеком?

Г.Константинопольский. Надеюсь. Я альтернативный человек и совершенно не перевариваю буржуазный стиль, все, что связано с истеблишментом.

Е.Кутловская. Но вы сняли клип для Аллы Пугачевой, которая сегодня, на мой взгляд, пример качественного буржуазного искусства.

Г.Константинопольский. Алла настолько широкий человек, что просто не может вписаться в какой-то один стиль.

Е.Кутловская. Со своими концертами для буржуа (за огромные деньги), со своим присутствием в дорогих журналах, рассчитанных исключительно на буржуазного потребителя, со своим участием в концертах гей-хора (ну чем не Миннелли, поющая вместе с «Пет Шоп Бойз»?), со своим окружением от Резника до Юдашкина... Как бы ей ни хотелось быть вне буржуазной культуры, быть вне этого нового русского социального слоя, она — в его первых рядах, она — его гордость!

Г.Константинопольский *(обиженно)*. В моем ролике Пугачева сидит в кресле-каталке, а не в «Линкольне», она не с Филиппом Киркоровым, а с Гариком Сукачевым. Она отчасти пародирует свой собственный буржуазный имидж, а значит, она над ним, а не внутри него.

Е.Кутловская. Пугачева в вашем клипе существует как дорогостоящая вещь, как шикарный продукт с лейблом «Алла», к которому приложен Сукачев, массовка, вы и даже пространство ГУМа. Может быть, по своей сути Пугачева и шире буржуазной культуры, но сегодня она радостно замкнулась в ней, и то, что вы этого не видите, — характерная деталь нашего времени. Нам очень не хватает адекватности, мы внутренне раздвоены. Посмотрите на уважаемого А.Троицкого. Он тонкий знаток альтернативной музыки, который «морщится» от непритязательной попсы и высоко ценит радикальные экзерсисы. И тем не менее А.Троицкий возглавляет упоительно глянцевый журнал «Плейбой». Кто он, сторонник альтернативной или буржуазной культуры? Очевидно, и то и другое. Можете ли вы сами признаться в подобной двойственности?

Г.Константинопольский. Да, я коммерческий альтернативщик.

Е.Кутловская. И вас не смущает это парадоксальное сочетание?

Г.Константинопольский. Все, что талантливо, парадоксально. Я к тому же человек скромный.

Е.Кутловская. И, конечно же, любите себя в искусстве?

Г.Константинопольский. В искусстве я люблю Станиславского и хорошее кино. Люблю качественно сделанные вещи. Вот, к примеру, наши поп-исполнители. Можно по-разному относиться к тому, что они делают, в музыке есть множество более талантливых людей, но у них нет такого потрясающего качества аудиозаписи, нет такого звучания. И я теряю к ним интерес.

Е.Кутловская. Да, еще Маршалл Мак-Люэн заметил, что после изобретения стереосистем именно качество звучания стало определяющим в оценке музыкальных произведений. Что в итоге позволило уравнять значение джаза и классики в среде музыкальных интеллектуалов.

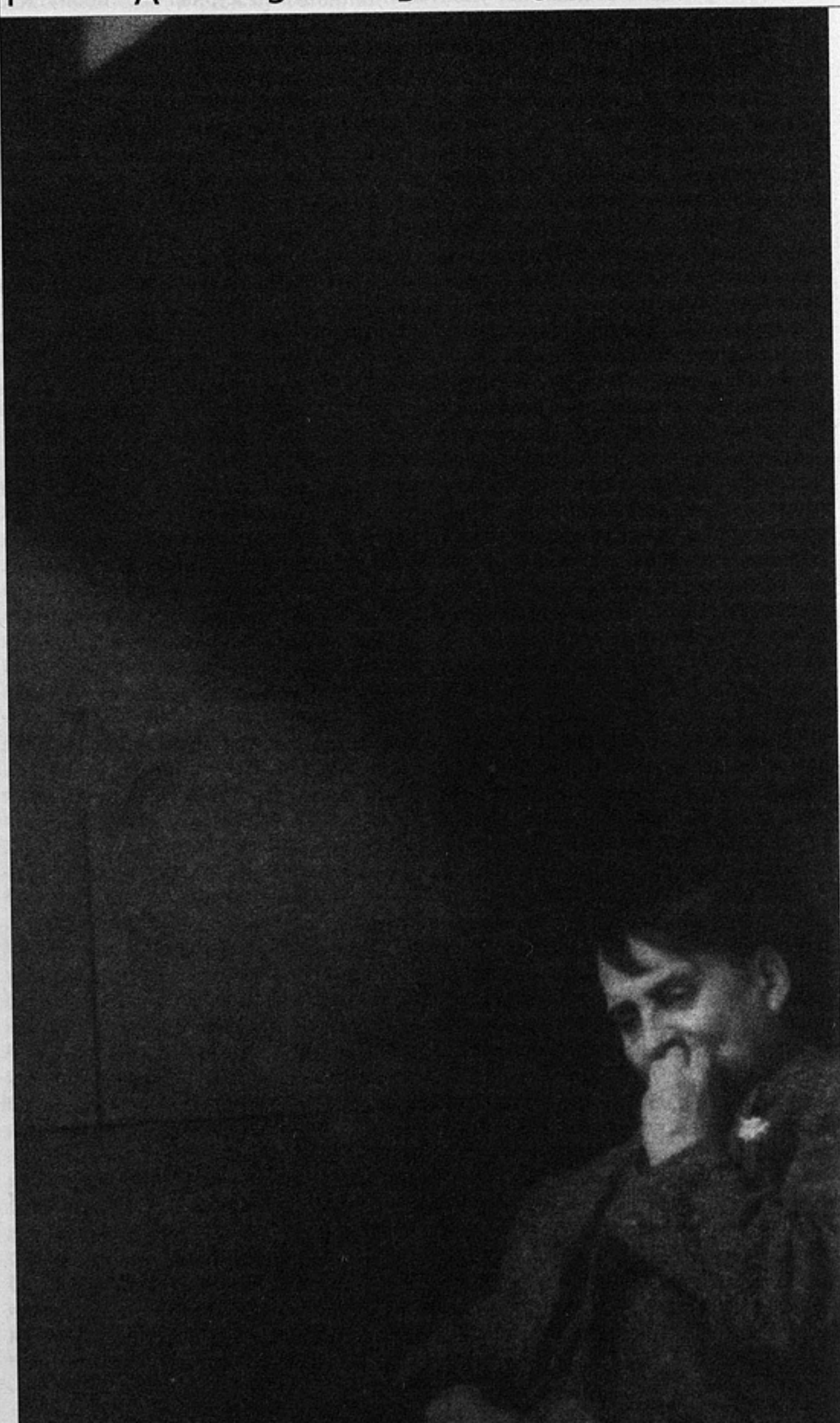
Г.Константинопольский. Но дело не только в новых технологиях. Попса работает на индустрию, а индустрия предполагает хорошее качество. В России не существует киноиндустрии — отсюда и низкое качество фильмов. В Америке чрезвычайно развита киноиндустрия — и фильмы у них соответствуют ее уровню, это фильмы высокого класса. Продукция всегда тесно связана с уровнем производства. Сейчас никто не хочет вкладывать деньги в кино, а без денег все стоит, ничего не совершенствуется, в том числе и профессионализм. У нас худо-бедно существует индустрия шоу-бизнеса, и клипы являются ее частью. Пока какие-то деньги в них вкладываются, поддерживается и качество видеороликов. Шоу-бизнес создает клипмейкеров, клипмейкеры создают видеопродукцию. Точно так же происходит с макаронами, стиральными порошками. Понимаете?

Е.Кутловская. То есть киноискусству в России нужно ждать лучших времен. Зачем же вы вдруг стали снимать художественный фильм?

Г.Константинопольский. Жизнь должна быть похожа на американские горки — чем страшней, тем интересней. Я снял более сорока видеоклипов, но всегда хотел делать большое кино... О! За нами люди пришли!

Е.Кутловская. Гриша, не могли бы вы мне разъяснить на прощание, в чем все-таки альтернативность вашей картины?

Г.Константинопольский. Во внутренней идее, противопоставляющей общепринятой пустоте нечто важное. Почему наша буржуазия так любит носить вещи «от кутюр»? Потому что так принято. Но я уверен, что нет и не может быть ничего общепринятого, когда дело касается взаимоотношений людей. Ничего, кроме любви и Евангелия. Это единственно принятые законы жизни. Все остальное — условность и чушь!



«Молох», режиссер А.Сокуров

Н. СИРИВЛЯ — И. ЛЮБАРСКАЯ

Есть контакт? — Нет контакта...

КИНОТАВР

Наталья Сиривля. Как правило, фестиваль «Кинотавр» обнажает главные процессы, происходящие в нашем кино. В этом году он обнаружил крайне тревожную вещь — распад общекинематографического контекста. Прежде в конкурс «Кинотавра» картины не попадали в силу их низкого качества. Теперь же — в силу недосягаемо высокого. Ведущие режиссеры считают, что их фильмы слишком хороши для национального фестиваля, и соглашаются показывать их либо вне конкурса, либо вовсе не соглашаются их показывать, либо демонстративно отказываются от приза по той причине, что этот приз не самый главный. Помимо амбиций, самолюбия, интриг и прочего, все это свидетельствует, на мой взгляд, о том, что сообщество поражено какой-то болезнью — все его части существуют автономно, и обмена информацией между ними не происходит. Кинематограф перестает существовать как саморегулирующийся живой организм, имеющий инструменты, пусть и несовершенные, которые позволяют ему регистрировать и осознавать свое собственное состояние.

Это весьма печально, потому что кино давно потеряло связь со зрителем. Если у кинематографистов исчезнет и связь с коллегами, интерес к мнению профессионалов, коллективно вырабатываемому такой сложной структурой, как фестиваль, они вообще рискуют заблудиться и потерять ориентацию в пространстве.

Ирина Любарская. Нельзя сказать, что фестивальный контекст их как-то ориентирует. Единственная концепция «Кинотавра» состоит в том, что этот фестиваль проходит раньше, чем другие, и у него несколько больше денег, чем у других. Это самый большой отечественный фестиваль, что и говорить, и потому самый значительный. В общем же, концепция всех наших фестивалей складывается абсолютно стихийно. Каждый раз отборщики гордо заявляют, что они что-то такое отбраковали, но когда смотришь программу, становится ясно, что это просто некая панорама: за истекший год сделано то-то и то-то. И с этим надо смириться. Тем более что всякий раз находится фильм, который спасает программу. По-видимому, он-то и является показателем некоего процесса. Если иметь в виду нынешний фестиваль в Сочи, то таким фильмом, спасшим программу, был, безусловно, «Молох» А.Сокурова[1]. Это был эксклюзивный «секрет» весеннего светского сезона в Москве, который для большинства открылся именно в Сочи. Появилась наконец возможность увидеть то, о чем писали избранные. И это стало главным событием фестиваля. Хотя сама я к фильму Сокурова отношусь хоть и не резко отрицательно, но в целом негативно.

Н.Сиривля. Почему?

И.Любарская. Причин несколько, и основная состоит в том, что картина принципиально отвергает зрителя. Раньше мне это в кино нравилось, но, повзрослев, я стала относиться к подобным фильмам без романтической восторженно-

[1] О фильме «Молох» см. также: Манцов И. Смерть поэта. — «Искусство кино», 1999, № 10.

сти. Экстремальная режиссерская позиция была интересна в начале 90-х, когда мы все страшно радовались, что из двух пружинок сюжета, закрепленных на двух винтиках мысли, возникает некое диво — «бесконтактное кино». Сейчас же главным художественным достоинством становится, на мой взгляд, грамотность высказывания, возможность коммуникации.

А «Молох» очень мастеровито сделан в расчете на фестивальный, но не прокатный успех. Автор, очевидно, не очень хочет предъявлять картину внутри страны. Фильм был торжественно сдан Госкино еще в начале весны, но за полгода в России его показали всего раза четыре. «Молох», насколько мне известно, не идет ни в одном кинотеатре, ни в одном городе. Хотя его созданием и продвижением занималась студия «Ленфильм» в полном составе — одна из крупнейших студий страны, между прочим. Ситуация «творчества для себя» доведена до некоего логического предела. Больше того — переходит этот предел. Если бы Сокуров, как Герман, свой фильм в Сочи не показал вовсе, в этом была бы какая-то логика. Но когда он его показывает на фестивале, а потом по совершенно надуманному, на мой взгляд, поводу — под маркой того, что «решение жюри политическое», — отказывается от достойного приза... Тут уж остается только руками развести.

«Блокпост», режиссер А.Рогожкин

Да, возможно, чисто «политически» членам жюри «Кинотавра» стоило бы «наше все» в лице Александра Николаевича Сокурова поставить на первую ступень пьедестала. Но жюри поступило так, как поступило — на мой взгляд, вполне честно, — решив проголосовать за живое, пусть и несовершенное, кино — за «Блокпост»[2]. Потому что главный приз фестиваля дается не только за эстетические, но и за иные параметры кинофильма. Именно учитывая эти «иные параметры», жюри решило, что кино, целиком построенное на предъявлении экстремальной художнической позиции, заслуживает всего лишь Гран-при. Так о чем речь?

Н.Сиривля. Но, согласись, такой подход возможен при сопоставимых художественных достоинствах обеих картин. А «Молох», несомненно, более совершенное кинопроизведение. Здесь все, начиная со сценария и кончая декорациями, оптикой, звуковыми эффектами, работает на создание особого художественного пространства, балансирующего на грани реальности и мифа, страшной сказки и не менее страшной были. И при всем том это фильм глубоко интимный. Сокурову удалось невероятное — приблизить личность Гитлера на расстояние, при котором возможен человеческий контакт; фюрер вызывает почти такое же сочувствие, как некогда вампир Носферату в давней картине Мурнау. Нужно было особое зрение, особое мужество, особое устройство души, чтобы с готовностью погрузиться в стихию мертвенной печали, которой наполнен в картине склизлый каменный мир, чтобы и этот морок сделать достоянием искусства, ввести вытесненную, отторгаемую реальность в состав доступного нам психологического опыта.

А «Блокпост» — это ведь, в сущности, жанровая зарисовка. Да, актуальная, да, социально значимая, да, осуждающая бессмысленность войны. Но за исключением начальной сцены, где цепочка почти случайных событий на глазах превращает обыденность в хаос и смерть, все дальнейшее — просто нанизывание эпизодов из солдатской жизни, наполненных специфическим юмором. Их можно было длить до бесконечности. Структура фильма линейна и одномерна, и кровавая развязка — серия внезапных взрывов, выстрелов и смертей — знак отчаяния, продиктованный необходимостью хоть как-то поставить точку в этой истории...

И.Любарская. Я не хочу возвышать художественные достоинства фильма «Блокпост» или принижать философско-визуальные качества картины «Молох». Но соревнование этих картин произошло, и выиграл «Блокпост». Это факт. А вот и аргумент: эстетические и технологические изыски, которыми занимается Сокуров, сегодня не так существенны для кинопроцесса, как позиция, предъявленная режиссером в «Блокпосте», а именно его готовность рас-

[2] О фильме «Блокпост» см. также: Стишова Е. Записки с кавказской войны. — «Искусство кино», 1999, № 1; Быков Д. Идентификация Рогожкина... — «Искусство кино», 1999, № 5.

сказывать историю, разыгрывать ее с актерами так, чтобы зрителю было «тепло».

Конечно, «Блокпост» не такой простой случай. На мой взгляд, неудачно, к примеру, сработал оператор, дав невероятно плоскую картинку, но фильм все равно интересно вписывается в контекст таких мировых шлягеров, как «Спасение рядового Райана», «Тонкая красная линия». «Блокпост» позволяет на российском материале рассматривать те же универсальные коллизии. Частная, локальная история, которая могла бы попасть в ловушку конъюнктурности несколько лет назад, теперь смотрится вполне космополитически. И именно поэтому фильм не стыдно показывать на любом крупном фестивале. Хотя и лишенный очевидных фестивальных достоинств, *он интересен*.

От «Молоха» же веет могильным холодом. У Арабова была прописана совершенно другая история. История настоящих человеческих отношений, которая при подкорковом знании того, кто были эти люди и что произошло в мире благодаря действиям главного персонажа, могла бы прозвучать очень неожиданно.

Н.Сиривля. Да, Сокуров в каком-то смысле депсихологизирует Гитлера, отчего образ становится более неуловимым, но и более сложным. В нем есть черты гротескного неврастеника и приметы невменяемого медиума темных сил, но также и свойства человека, реально стоящего на вершине власти. В какие-то моменты возникает ракурс, напоминающий парадные портреты эпохи большого стиля. Образ строится на совмещении различных эстетических плоскостей, и это, на мой взгляд, оправданно, ибо напоминает нам: историческое явление — Гитлер — иррационально.

«Привет от Чарли-трубача», режиссер В.Грамматиков

И.Любарская. Мы все живем на руинах большого стиля, который создали тираны, и эти руины превращаются сегодня в полигон для «упражнений в умирании» или просто в балаган. «Иррациональные бездны» власти от долгого пережевывания превратились в плоскую «газетную» картинку. Фильм Сокурова, конечно же, другой случай, но и у него здесь, вокруг бункера-замка, абсолютная пустота, каждый из героев существует в вакууме, в пространстве, из которого выкачан воздух. Сокуров — удивительно талантливый человек, в неигровом кино достигающий результатов, совершенно противоположных тому, что получилось в фильме «Молох». Сколько же можно в пустоте лелеять цветочки зла! Те люди, о которых *написан сценарий*, не существовали в вакууме — иначе они не сделали бы в жизни ничего такого, что заставляло бы снова и снова размышлять о них.

Н.Сиривля. Мне кажется, отсутствие «воздуха», невосприимчивость художников к тем мельчайшим и трепетным связям, из которых складывается «чувство реальности», — общая беда нашего кино, точнее, примета времени, следствие распада не только кинематографического, но и общего житейского контекста. Крупные художники — Михалков, Герман, Сокуров — находят для себя выход в создании грандиозных исторических фресок. Те же, кто рискует сегодня снимать кино на современном материале, лепят чаще всего откровенный «картон». Кажется, режиссер, задавшись целью рассказать историю «про жизнь» — про отношения детей и родителей, разведенных супругов или бандитов, — обставляет ее предметами, взятыми напрокат из магазина. Тот или иной объект в пространстве фильма выполняет, как правило, лишь денотативную функцию: диван — это диван, стол — это стол, ресторан — это ресторан... А если с ними и связаны какие-то коннотации, то самые примитивные, как в фильме Говорухина, где импортные напитки, например, — символ разврата, а авоська с кефиром — синоним честной и благородной бедности. В этой знаковой системе любые коллизии выглядят схематичными, и если на экране случайно возникают живые актерские лица, они кажутся попавшими сюда словно из другого кино.

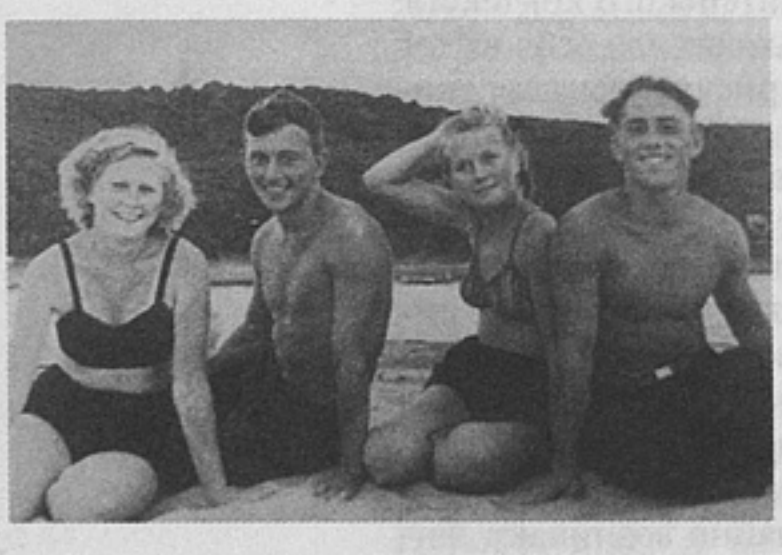
И.Любарская. «Картон», я думаю, объясняется тем, что утеряны самые элементарные навыки ремесла. Причем на всех уровнях — от грима и постройки декораций до способности режиссера и оператора посредством света и точно выстроенного кадра превратить съемочный павильон в настоящее, глубокое кинематографическое пространство, где протекает реальная жизнь, где ходят не плоские персонажи, а трехмерные люди со своими трех- или многомерными чувствами. Эти навыки за десять лет оказались практически утерянными. Впрочем, мне кажется, утеряна и потребность в них. На поверхность кино 90-х годов

вылезла идеология, и идеология, к сожалению, не общая, а сугубо частная — каждого отдельного индивида, который снимает кино.

Это началось на заре перестройки, когда снимали все кому не лень и кино, помимо отмывания денег, превратилось в способ высказывания разных случайных людей о мире. Создать что-либо, приближающееся к искусству, они были не в состоянии и потому просто и без затей вываливали на экран собственные проблемы. Теперь же, словно из зависти к ним, художники, которые могли бы работать в кино вполне профессионально, решили, что их задача — рассказывать каждую частную историю с колокольни собственной персональной идеологии. А персональная идеология, лишенная какого бы то ни было обобщающего начала, когда человек не ощущает себя среди толпы, не интересуется позицией другого, собственно, и порождает весь этот схематизм.

Наиболее внятно это проявилось в картине С.Говорухина «Ворошиловский стрелок»[3]. «Стрелку» как истории и зрелищу помимо прочего очень вредит убежденность автора, что его частная идеология борца с «антинародным режимом» совпадает с идеологией широкого зрителя. Этот зритель, само собой, легко попадается на удочку, и когда он аплодирует герою, отстреливающему разные члены каким-то нехорошим парням, он не ставит себя на место этих парней или, по крайней мере, их соседей по дому. Хотя в реальной жизни каждый человек, естественно, ужаснется, если у него во дворе начнут стрелять и взрывать автомобили из-за того, что у кого-то в жизни случилась неприятная история. Никто с этим никогда не согласится. Но картонные схемы, тем более с такой хорошей «смазкой», влезают в мозги без умственного усилия их владельца, и каждый начинает отождествлять себя с героем, который стреляет, а не с тем, кто может оказаться на линии огня.

Н.Сиривля. Заметь, однако, что напряженные отношения с реальностью демонстрируют и те режиссеры, которые способны работать с киноязыком. Правда, у них хватает художественного чутья не выдавать свои индивидуальные «идеологические» постройки за «правду жизни». Возьмем ли мы «Маму» Д.Евстигнеева[4], «Умирать легко» А.Хвана[5] (чуть ли не единственный фильм из пристойных, по непонятным причинам забракованный отборщиками «Кинотавра») или «Небо в алмазах» В.Пичула[6] (тоже не попавший на фестиваль по каким-то необъявленным, привходящим обстоятельствам), везде увидим герметически замкнутый мир, не имеющий никаких пересечений с действительностью. И в этом замкнутом, подчеркнуто неправдоподобном мире, в эстетике, условно говоря, «кукольного театра» разыгрываются истории, имеющие отношение в основном к внутренним проблемам создателей. Похоже, в «Маме» коллизия, связанная с непререкаемой властностью материнской любви, вырастает из личных переживаний Дениса Евстигнеева, и, будучи облеченной в формы социального плаката (или социального клипа), она поневоле прочитывается как знак наших общих отношений с Родиной-матерью. У Хвана пространство триллера становится удобной оболочкой для выражения глубоко интимных деструктивных интенций. Пичул упаковывает свой скрытый романтизм в грошовую обертку pulp fiction...



«Частные хроники. Монолог», режиссер В.Манский

И.Любарская. Мне кажется, в последней картине Пичула эмпирика все же присутствует. На первый взгляд перед нами абсолютно невероятный, условный, сказочный мир. Но если приглядеться внимательно и непредвзято, становится понятно, что фонтан «Дружба народов» в качестве задника не знаковый фон, а самая что ни на есть обыденная реальность. Живя неподалеку от ВВЦ, я из года в год наблюдаю, как тысячи наших сограждан проносят телевизоры мимо этого фонтана. И поток граждан не исся-

---

[3] О фильме «Ворошиловский стрелок» см. также: Стишова Е. Стрельба в цель. — «Искусство кино», 1999, № 8.

[4] О фильме «Мама» см. также: Быков Д. Вынесет все. — «Искусство кино», 1999, № 7.

[5] О фильме «Умирать легко» см. также: Кутловская Е. По ту сторону смерти. — «Искусство кино», 1999, № 10.

[6] О фильме «Небо в алмазах» см. также: Абдуллаева З. Это не Чехов. — «Искусство кино», 1999, № 9.

кает. Как будто нет другого способа купить телевизор в нашей стране, как только войти в прекрасные ворота и, обойдя слева Главный павильон, который является еще одним задником «Неба в алмазах», приобрести в павильоне «Электроника» свой «Панасоник» или «Тошиба»... Так что задник тут абсолютно эмпирический. И недаром эти коробки с младенцами появились на фоне фонтана «Дружба народов», вполне возможно, это коробки от телевизоров...

И когда в кадре появляется Н.Фоменко, который для нас — раздражающая красная тряпка, я вполне могу предположить, что для покупателей телевизоров на ВВЦ он свой парень, который хохмит у них в машинах по радио, а вечером, когда покупатели отдыхают после своей тяжелой постперестроечной работы, развлекает их по телевизору. Можно сколько угодно презирать то, что делает Фоменко в качестве теле- и радиоведущего, но если расслабиться и получить удовольствие, глупо не оценить по достоинству его профессионализм и способность, нажимая всего на три кнопки общественного сознания, создавать довольно непростые комбинации.

«Молох», режиссер А.Сокуров

Так что говорить о «картонности» «Неба в алмазах» неправильно. На мой взгляд, эта картина очень реальная. Это некий итог прощания с «Россией, которую мы потеряли», начатого некогда С.Соловьевым в его перестроечной трилогии. При всех недостатках этой трилогии там был задан некий стиль, в рамках которого, по-моему, мог бы успешно развиваться авторский кинематограф 90-х. Он не был востребован по разным причинам, главным образом, думаю, по причине отсутствия денег. Потому что жанр «балетной оперы», предложенный Соловьевым, требует либо виртуозного владения тем, что дается бесплатно, либо серьезных капиталовложений. «Небо в алмазах» в чем-то перекликается с соловьевской трилогией. Пичул работает с теми же самыми соц-артистскими блоками, только уже в условиях позднего постмодерна (как ни надоело это слово). В естественные, доставшиеся нам в наследство от страны Советов декорации, снятые так красиво и осмысленно, Пичул наконец-то вводит персонажа 90-х. Пусть это образ знаковый (картина же не психологическая), но в нем опознаются биографии обычных людей — челноков, рэкетиров, палаточников, частных таксистов, строителей-шабашников, в конце концов, тех наших милых современников, которые выращивают нутрий на балконах, — всех тех, кто создал странную реальность 90-х. Они — *«подкидыши»,* выживающие в невероятном мире, где граждане имеют паспорта давно уже не существующей страны, где денежные купюры перелицовываются, то обрастая нулями, то вдруг сбрасывая их, как ящерица хвост, где нужно одни сторублевки каким-то образом за сутки поменять на другие сторублевки — тоже своего рода цирковой фокус, «придумка», а ведь было, было... В отличие от Дыховичного, который в «Музыке для декабря» взглянул на эту странную реальность глазами человека, приехавшего из прекрасного далёка, рефлексия Пичула в его всеми обруганной за картонность, нарядность и цирковую эстетику картине, как ни странно, оказывается массовой, социально значимой. Другое дело, что картина сделана на достаточно высоком художественном уровне и, чтобы ее понять, необходимо обладать и некоторой насмотренностью, и пониманием, и интеллектом... Это арт-хаус, но рассчитанный именно на нашего зрителя. За рубежом его воспримут только на уровне аттракциона: «Ах, опять эти странные русские». Фестивальная судьба у этой картины скорее всего тоже совершенно никакая. Но для внутреннего пользования она может быть полезна: наш зритель, который способен думать, развернет этот яркий конфетный фантик и увидит себя.

Н.Сиривля. На фестивале была любопытная картина, автор которой пытается впрямую работать с сегодняшними бытовыми фактурами, обыденными событиями и происшествиями, — «Употребить до...» П.Точилина. Эта экспериментальная, немая (без диалогов, озвученная лишь музыкой), черно-белая лента поначалу воспринимается как учебная работа, вгиковский этюд. Молодой человек ходит по улицам, вокруг — реклама, витрины, холодильники, телевизоры, автомобили; он делает покупки, жует жвачку, пьет сок, играет с друзь-

ями, даже выполняет несложные обязанности приходящей домработницы. Ошеломляющий эффект картины заключается в том, что, демонстрируя набор привычных, обыденных действий, из которых якобы складывается человеческая жизнь, она показывает, что вся эта деятельность, все эти передвижения и фактуры абсолютно лишены событийности, какого бы то ни было значимого для зрителя смысла.

В 60-е годы жанр «городского путешествия» — «А я иду, шагаю по Москве...» — был исполнен эмоциональной эйфории и небывалого романтизма. Встречи, разговоры, политая мостовая, эскалатор в метро становились событиями сверхординарной важности. Здесь вроде все то же самое, но создается ощущение вакуумной колбы, пространства, где ничего существенного в принципе не может произойти. С чем это связано? Быть может, эйфория 60-х обусловлена тем, что внутренне человек, во всяком случае герой кинематографа, был подключен к некоему универсальному Смыслу (суть его в данном случае несущественна)? Эмоциональным подтекстом любого похода в булочную было ощущение свершившегося полета в космос; песенка «А я иду шагаю по Москве», если продолжить ее, прямиком выводила в «соленый Тихий океан» и в «тундру и тайгу»... Человек привычно мыслил глобальными, планетарными категориями. А здесь герой шагает по Москве и может дойти хоть до Медведкова, хоть до Южного Бутова, а будет все то же, может, только витрины станут не такими шикарными и нормальные улицы сменятся пустырями и новостройками... А так все та же жвачка, все тот же сок, газета «Работа для вас» и царапина на локте, полученная с утра при неудачном пересечении улицы, — единственный повод для разговора со знакомыми, повстречавшимися на пути.

Может быть, отсутствие универсального смысла, подпитывающего человеческую жизнь, делает бессмысленными, лишает энергетики — в том числе эстетической — и подробности частного существования? Фильм последовательно отвечает на все заклинания, раздающиеся регулярно: покажите нам, как мы живем на самом деле, изо дня в день, в своих квартирах, магазинах, гаражах, автомобилях... Показали. Выяснилось: ничего существенного не происходит.

«Небо в алмазах», режиссер В.Пичул

И.Любарская. Это, безусловно, режиссерский трюк. Картина была очень хорошо придумана, и дальше ее оставалось только снять. Достаточно было пустить по улице органичного молодого человека без всяких поколенческих рефлексий, которые последовательно обуревают сорокалетних, пятидесятилетних и т.д., вплоть до самых пожилых наших сограждан. Отказ от слова, переход к немому кино — режиссерский прием, свидетельствующий об отсутствии лексики у нашей эпохи. Но в отсутствии лексики обнаруживается та самая пластика, которая необходима, чтобы кино смогло выработать новый язык. В картине Точилина еще нет этого нового языка, режиссер-дебютант свежо и оригинально использует приемы 60-х, но показывает при этом, что время от полного пластического беспредела и бесструктурности переходит к новой структуре. Она действительно проста, так проста, что, в сущности, безынтересна. Элементарные действия, которые, как в актерских этюдах, совершает мальчик, бродя по городу, могут показаться и скучноватыми. Но мы видим, что эта жизнь пластична, на нее можно смотреть, она уже обретает какое-то эстетическое измерение. Раньше, куда бы ни поставили камеру, всюду помойка, где рядом с канделябром обязательно смятая банка из-под пепси-колы, и это было так ужасно, так некрасиво... А теперь на месте этой помойки образовалось какое-то чистое и структурированное пространство. В нем существуют магазины, кафе, нормальные улицы. Индивидуалистичность этой картины делает город почти пустым, но в него уже можно войти, в нем можно жить. В скором времени в нем могут появиться слова и краски...

Н.Сиривля. Можно сравнить этот фильм с картиной В.Манского «Частные хроники. Монолог»[7]. Манский использует любительскую хронику, и, даже если от-

[7] О фильме «Частные хроники. Монолог» см. также: Быкова Д. Напрасной жизни не бывает. — «Искусство кино», 1999, № 11; Абдуллаева З. Водобоязнь. — «Искусство кино», 1999, № 12.

мести комментарий, эти бытовые кадры кажутся нам страшно интересными. Они тянут за собой шлейф воспоминаний, ассоциаций, живых и теплых чувств, которых совершенно нет в немом, ни о чем не говорящем фильме Точилина. В картине Манского возникает пространство существования, где все связано со всем — социальное, политическое, психологическое, физиологическое, частное, общее... И это поражает, тем более что взаимопроникновение разных уровней жизни запечатлено самыми что ни на есть убогими, домашними, непрофессиональными средствами. Быт 60 — 70-х наполнен для нас смыслом. Когда мы смотрим практически на то же самое в кино 90-х, возникает ощущение, что с помощью прежних языковых клише не говорится ничего. Что это? Эффект восприятия, эффект нашей детской эмоциональной памяти? Или, действительно, для сегодняшнего человека характерно полное несовпадение картины мира, хранящейся в голове, и тех непосредственных житейских впечатлений, которые он получает, гуляя по улицам? Наше знание не имеет эмпирических подтверждений, то, что мы видим, для нас бессмысленно и немо?..

И.Любарская. В первую очередь, мне кажется, нужно смириться. Хотя бы с мыслью, что выросло поколение, которое сформировалось вне нашей социальной мифологии, что есть какие-то детали, которые сегодняшним двадцатилетним уже ни о чем не говорят. Потому что родителям некогда было передавать детям всю эту бытовую шелуху — они деньги зарабатывали, чтобы вырастить тех самых детей. И дети выросли в совсем новой, пустоватой, как нам кажется, и неинтересной действительности. Нам она может не очень нравиться по сравнению с другой. Но они никакой другой не знают, и, возможно, это их большое преимущество перед нами, восьмидесятниками. Они постепенно вырабатывают новую визуальную мифологию.

«Женская собственность», режиссер Д.Месхиев

Обрати внимание, что в фильме Манского точка зрения рассказчика и точка зрения человека снимающего зачастую не совпадают. Герой реконструирует детские впечатления на основании кадров, снятых взрослыми. Он просто не мог все это видеть своими глазами, он смотрит семейную хронику, вспоминает, достраивает какие-то ситуации: что вот у мамы были какие-то дяди и прочее... Это прекрасный режиссерский ход, создающий ощущение непрерывности быта и мифологии, связи времен. И знаменательно, что эта связь обрывается гибелью «Адмирала Нахимова». Быт продолжается, а вся мифология ушла на дно вместе с пассажирами погибшего судна. Финал — прекрасная метафора. То время, та жизнь, та человеческая формация кончились. И кино должно наконец как-то отвязаться от прежней — может, и замечательной — мифологии. Смешно требовать от молодых кинематографистов, снимающих в 2000 году, чтобы они помнили, какие юбки носили в 1961-м. Новое поколение не может отсчитывать свои мифы от Гагарина, как это, просто исходя из даты рождения, делаем мы. Манский и Яркевич правы: мир, в котором мы выросли, канул в небытие. Дальше был хаос. И вот из этого хаоса, как свидетельствует картина Точилина, уже возникла какая-то пластическая рамка, какая-то структура. Картина немая еще и потому, что в этом пространстве пока не о чем говорить. Тут на каждом шагу висит вывеска, и собственно вывеской исчерпывается смысл представленных в кадре объектов. Когда за или под вывеской возникнет диалог, тогда и возникнет та самая новая мифология. Какой она будет, мы не знаем. Предсказывать ее — глупое занятие. Но сейчас очистилось поле для возникновения новых структурных связей, а вместе с ними возникнет стиль, язык и даже — как хочется помечтать — искомый Смысл. Тогда на экране появятся не знаковые персонажи, а живые люди, и тот же Фоменко перестанет быть вырезанным из картона «фараоном», а станет соседом по лестничной клетке. Впрочем, конечно, никакой привычной для нас лестничной клетки там уже не будет.

Н.Сиривля. Мне кажется, что формированию этих структурных связей могло бы в какой-то степени содействовать жанровое кино. Жанр — очень удобная схема, в рамках которой можно передать ощущение современности, начиная с одежды, причесок, жестов и кончая моделями поведения, социальной адаптации и т.п. Люди нуждаются в этом и с удовольствием воспринимают любую по-

пытку наглядного оформления типичных для них жизненных ситуаций. А жанр, безусловно, облегчает эту задачу, поскольку пользуется наработанными, общечеловеческими, сто раз проверенными конвенциями. Жанр — это просто устойчивая повествовательная модель, в которой легко прочитываются связи между различными феноменами окружающего бытия — людьми, событиями, вещами, бытовым фоном и экстремальными проявлениями. Это очень удобно. Но наши кинематографисты почему-то рассматривают жанровые структуры лишь как повод для формальных упражнений и не ставят перед собой задачу наполнить их какими-то конкретными жизненными реалиями.

В этом смысле мне показался любопытным показанный в Сочи фильм «Женская собственность». Д.Месхиев, по-моему, не задумывал во что бы то ни стало снять мелодраму, ибо рассказанная в фильме история попирает готовые схемы, совмещая сюжетные мотивы, условно говоря, «Дамы с камелиями» и «Милого друга»; одному и тому же чудному персонажу насмешливая судьба навязывает то роль трагического любовника, то маску альфонса. Месхиев охотно пользуется готовыми нарративными блоками, но при этом он погружает трагикомические перипетии любовной истории в хорошо ему знакомую театрально-киношную бытовую среду. И результат получается вполне удобоваримым. Шаг в сторону от накатанной колеи может наполнить жанровые схемы неким привкусом реальности. Может быть, я не права, но едва жанр становится самоцелью, едва наши кинематографисты ставят перед собой задачу снять мелодраму, триллер, фильм ужасов и т.п., как это заводит их в какой-то эстетический тупик.

И.Любарская. Что касается неудачных попыток, связанных с триллером, тут все понятно. Триллер у нас — совершенно неразработанный жанр, и снимать его можно только с оглядкой на западные образцы. Меня, например, удивляют претензии к «Змеиному источнику» Н.Лебедева[8], где якобы схема триллера никак не приспособлена к нашей действительности. Ничего подобного. Это настоящий «наш» школьно-деревенский триллер, сделанный для дебютанта достаточно органично. Нельзя же измерять работу начинающего режиссера в совершенно неведомом для нас жанре мерками Хичкока! И нужно продолжать поддерживать тех, кто делает триллеры, а ни в коем случае не шельмовать людей, предпринимающих неудачные попытки в этом жанре. Потому что каждая неудача идет в копилку чьей-то будущей удачи. И нужно, кстати, сказать спасибо авторам малобюджетного проекта за то, что на небольшие, в сущности, деньги они совершили столько правильных, нужных всем ошибок. Их уже можно не повторять. На этом мы уже сэкономили.

Что же до мелодрамы, то это наша родная стихия, и потому неудачи в мелодраматическом жанре меня удивляют. Та же самая «Принцесса на бобах» В.Новака[9]: герои социально обозначены очень четко, но исполнители работают, как в комедии дель арте. Я думаю, дело тут в непонимании психологии этих персонажей. Авторы берут социальную ситуацию 90-х, а разыгрывают с постоянной оглядкой на психологию героев 70-х. И сразу же лезет «картон». Потому что герои по возрасту действительно принадлежат к поколению, которое сформировалось в конце 70-х — начале 80-х, но к тому моменту, когда возникла изображаемая в фильме мелодраматическая коллизия, с ними столько всего произошло, что они просто не могли сто раз не измениться. Но в картине нет и следа этих изменений. Несоответствие времени и психологических моделей поведения ставит актеров в трудную ситуацию. Они просто не знают, что играть.

«Тесты для настоящих мужчин», режиссер А.Разенков

«Женская собственность» потому и относительно удалась, что эта история не связана с нашим временем. Она могла произойти когда угодно, хоть в XIX, хоть в XX веке. Тут немолодая, уверенная и успешная женщина, которая, буквально как в «мыльной опере», вдруг оказывается неизлечимо больна, со всеми сопутствующими симптомами — выпадение волос, обмороки и т.д. Актерские переезды

[8] О фильме «Змеиный источник» см. также: М а н ц о в И. Имитация жанра. — «Искусство кино», 1998, № 6.

[9] О фильме «Принцесса на бобах» см. также: Л а в р е н т ь е в С. В защиту архитектурных излишеств. — «Искусство кино», 1998, № 1.

из города в город, закулисный адюльтер, интриги — тоже абсолютно вневременные вещи. И потому отсутствие современной психологии не вызывает недоверия.

А вот другая история из проекта «Русский Декамерон»[10] — «Тесты для настоящих мужчин» А.Разенкова. Она в большей мере связана с веяниями времени. Скажем, интерес наших сограждан к психоанализу, о котором говорится в картине, — это знак именно второй половины 90-х. Авторы показывают рискованные эксперименты людей, которые по имущественному своему положению могут позволить себе разного рода психологические перверсии. Но подлинной психологии в фильме опять-таки нет, потому что нет конкретных людей. Драматург героев придумал, но они снова сделаны из газетного материала. В картине нет ни одного убедительного характера, и лучше было бы, наверное, перевести эту историю в откровенную условность. Тогда она хотя бы стилистически была представлена грамотно.

«8 ½ долларов», режиссер Г.Константинопольский

Если бы наши драматурги задумались не над своей психологией, а над психологией своих героев! Но как заставить людей это сделать? Дай ответ. Не даешь ответа...

Н.Сиривля. Мы еще не обсудили картину «8 ½ долларов»[11]...

И.Любарская. А нуждается ли она в обсуждении?

Н.Сиривля. Ну это тоже особый продукт. Абсолютно бессодержательный, но при этом продюсеру Антипову, возможно, удастся его раскрутить. То есть внушить посетителям престижных кинотеатров, что просмотр фильма Г.Константинопольского — удачная и модная форма проведения досуга. Если это произойдет, фильм «8 ½ долларов» откроет новое направление в нашем кино.

И.Любарская. Если достаточно опытный менеджмент кинотеатра «Пушкинский» идет на эксперимент, связанный с прокатом этой картины, я бы для начала хотела узнать результат. Потому что с эстетических позиций это кино обсуждать трудно. А как яркий фантик — почему бы и нет? С этой точки зрения «8 ½ долларов» — вполне оптимистический результат бессмысленной работы. Она выполнена. Надо двигаться дальше. Но делать эту работу все же более грамотно, а не так, что титры оказываются наиболее интригующей частью картины.

Н.Сиривля. В общем, «кино для зрителей» сегодня, как ни странно, наиболее авангардный участок нашего кинопроцесса. Здесь больше всего проблем и меньше всего удач. Топорные безделушки вроде «Китайского сервиза» В.Москаленко, фильмы «для семейного просмотра», скроенные по явно устаревшим лекалам — «Кто, если не мы?» В.Приёмыхова или «Привет от Чарли-трубача» В.Грамматикова,— забубенный лубок типа «Кадрили» В.Титова[12] и прочая представленная на фестивале продукция «Мосфильма», сделанная под лозунгом «Пойдем в кино!», рассчитана на условного реципиента, обладающего лишь набором первичных инстинктов и парой-тройкой въевшихся в подсознание стереотипов. И покуда создатели фильмов не догадаются признать в зрителе свое альтер эго, то есть полноценную личность, наделенную интеллектом, способностью к эстетическому восприятию и глубоким переживаниям, кино будет пребывать в подвешенном состоянии, необратимо расслаиваясь на ряд умонепостигаемых «ноуменов» — «вещей в себе» и ворох пустых, бессмысленных «феноменов» — «вещей для всех», а на поверку — ни для кого. Один Михалков с его голливудскими амбициями не сможет заполнить этот разрыв; ориентированным на понимание и диалог должно быть по идее всякое кино — и «развлекательное», и «сложное». И в условиях внутренне ощущаемого контакта с аудиторией ослабеет, я думаю, страх наших художников потерять свою «мощно накачанную» репутацию, а реакция на неполучение разного рода «Золотых роз» или «Золотых пальмовых ветвей» станет менее болезненной и острой.

---

[10] «Русский Декамерон» — продюсерский проект кинокомпании «Слово» («Мосфильм»), предполагающий создание серии фильмов по рассказам В.Черныха из сборника «Как выйти замуж по справочнику кино». На сегодня снято два фильма — «Женская собственность» Д.Месхиева (был представлен в основном конкурсе «Кинотавра») и «Тесты для настоящих мужчин» А.Разенкова (Гран-при конкурса дебютов, проходившего в рамках «Кинотавра»).

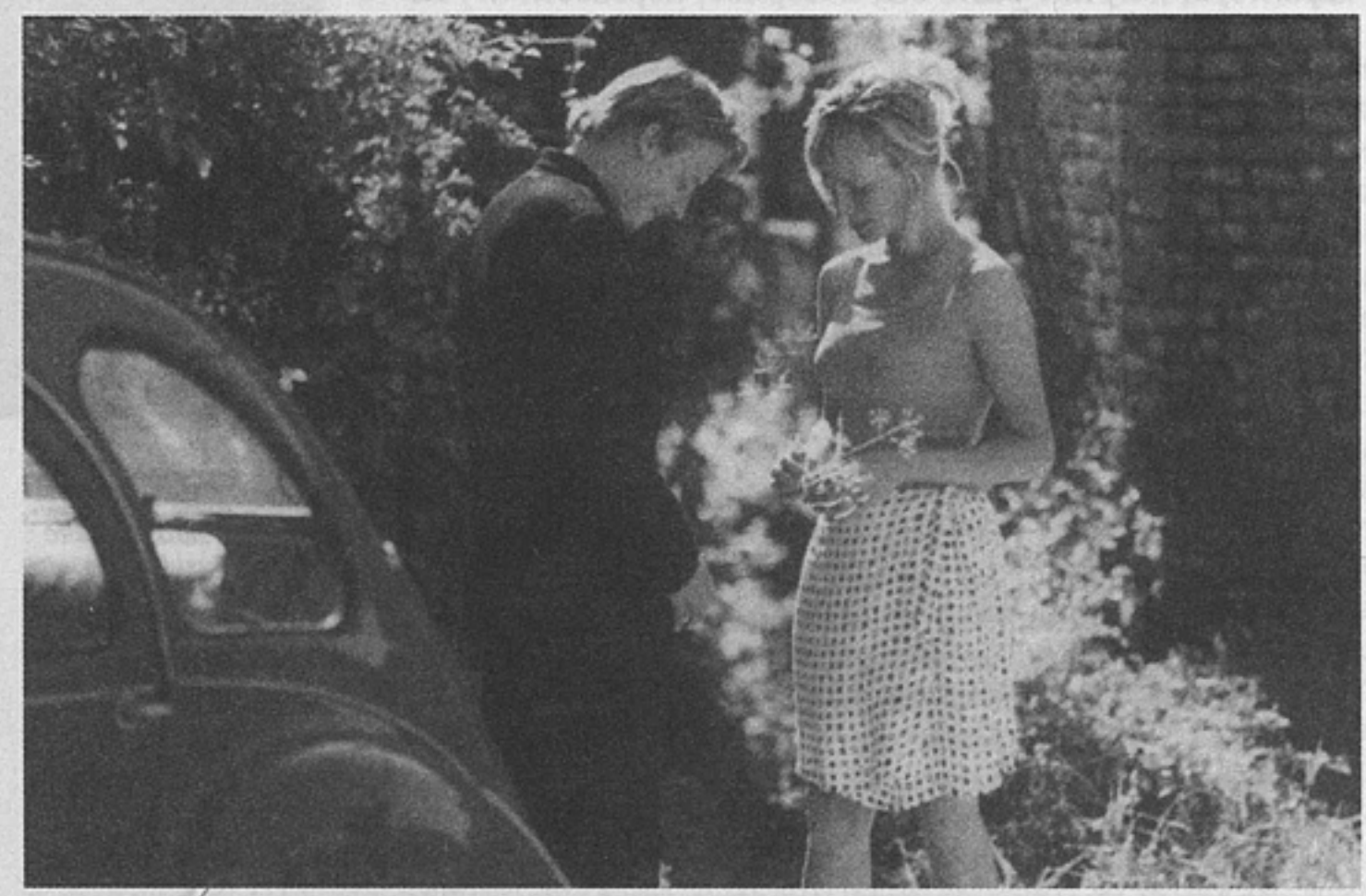
[11] О фильме «8 ½ долларов» см. также: Левашов В. — Кузнецов С. «Гинко-3: Павлин на дубе том» — в этом номере.

[12] О фильмах «Китайский сервиз» и «Кадриль» см. также: Фомин В. Играй, гормон! — в этом номере.

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ — СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Гинко-3: Павлин на дубе том

КИНОКЛАВР



«Последняя песня Мифунэ», режиссер Сёрен Краг-Якобсен

Владимир Левашов. На сей раз дерево гинко в дендрарии мы нашли с трудом, но зато там появился страус: кажется, дендрарий плавно превращается в зоопарк. А однажды, гуляя, мы наткнулись на семью счастливых курортников, которые пытались согнать павлина, сидевшего на дубе.

Сергей Кузнецов. Сразу надо сказать, что появление павлина и страуса нельзя признать случайным и никак не связанным с фестивальной жизнью, поскольку в фильме Сёрена Краг-Якобсена «Последняя песня Мифунэ» фигурирует очень похожий страус, только чуть крупнее, а в другом фильме, «8 $^{1}/_{2}$ долларов» Гриши Константинопольского, — павлин, которого потом съедают, что символизирует крах любви героя. Но метафора с дендрарием означает, что некоторая чистота жанра, заявленная в первых наших диалогах[1], начинает постепенно размываться, и как в дендрарии появляются неуместные там животные, так и наш разговор тоже претерпит изменения и в нем станет ведущей тема отечественного кино.

В.Левашов. А что, собственно, нового произошло в отечественном кино?

С.Кузнецов. Ничего не произошло. Просто стало очевидно, что в основном эстетические впечатления питаются все-таки отечественным кино.

В.Левашов. Причем отмечу, что меня поразил извращенно-интенсивный интерес к позициям «Догмы 95», которые все обсуждали так, будто бы это директивы партии по работе в сельском хозяйстве или руководство к действию, подобное манифестам 20-х годов.

С.Кузнецов. Тому есть чудесный пример. На фестивале распространяли книжки комиксов, к которым был приложен «Манифест бумажного кино» в нескольких тезисах: «Тезис первый — в России не существует культуры комиксов; тезис второй — вот мы и рисуем комикс; тезис третий — но это не комикс, это кино,

[1] См.: Диалог под деревом гинко. — «Искусство кино», 1998, № 1; Диалог под деревом гинко-2. — «Искусство кино», 1999, № 1.

потому что мы все — режиссеры, сценаристы — кончали ВГИК, у нас нет денег снимать нормальное кино». И дальше — гениальная фраза: «Мы пошли дальше «Догмы 95» Ларса фон Триера, решив сделать совсем малобюджетное бумажное кино».

В.Левашов. Да, видимо, русское сознание работает преимущественно по моделям. Причем эта русская модельность в своей основе западная, однако преобразована в какую-то особенную форму. Подобно тому как в свое время Маркса у нас вдохновенно переделали в Ленина, потом в Сталина и т.д. Это особое отношение к проектным моделям связано с огромным пиететом, что, вероятно, демонстрирует неизбывную архаичность русского характера.

Если же обсуждать «Догму» структурно, а не мифологически, то, пожалуй, надо сразу заявить, что этот проект — гиперкинематографический. Он апеллирует не столько к конкретному кинопроизводству, сколько к механизму образного производства вообще, к способам манипуляции общественным сознанием. Хотя бы потому, что ни в форме, ни в содержании этих фильмов нет ничего нового. Используемые здесь приемы активно эксплуатируются в интернациональном независимом кино...

С.Кузнецов. В «Догме» важна игра с жанром манифеста. Понятно, что 90-е годы — не время серьезных манифестов, их пишут разве что какие-нибудь левые маргиналы, которые толком и не снимают кино. «Догма» ведь была написана в 1995 году, и появлялись сообщения, что снято несколько фильмов без указания режиссера, как и требовалось. Чувствовалась какая-то идея приватности: мол, тихо снимаем свое кино, ни к кому не лезем. И вдруг — ба-бах! — в прошлом году они выходят в Канн с двумя фильмами.

В.Левашов. Кажется, что Ларс фон Триер, который, как я понимаю, хотел бы быть не просто кинематографистом или художником, а кем-то еще — то ли ученым-исследователем, то ли революционером, — тонко перебирает позиции. Человек, ангажированный мейнстримом, крайне левый в официозе, берет принципы, известные ему из другой сферы. Он совершает некоторую акцию — перебрасывает эти принципы из их родного зрительского пространства в другое, где с этими принципами незнакомы, его же самого знают как своего. Так фон Триер пользуется возможностью (в отличие от большинства независимых, которых если и знают, то только как экзотических уродов) персонифицироваться в доверенного проводника, авторитетного переводчика и огребает весь успех. Кино всегда отличалось от других искусств тем, что принимало в расчет зрителя как одного из создателей произведения — фильма. В этом смысле оно является провозвестником новых искусств в XX веке, обожающих этого самого зрителя провоцировать. С другой стороны, фон Триер стилизует свой проект под манифест. Что весьма оригинально, ибо какие манифесты могут быть в эпоху, когда подводятся итоги XX века, когда правила давно уже не разрабатываются, а применяются, когда на прежде изобретенном языке наконец научились свободно говорить? Самое смешное (поскольку авангардизм, в духе которого сочинен этот манифест, уже давно превратился в традиционную, почти классическую форму творчества и является мифом о революционном искусстве), что публика — синефилы — воспринимает его всерьез...

Что позволяет рассматривать «Догму», кроме всего прочего, а может быть, прежде всего прочего, как коммерчески успешный ход. О «Догме» же как о кино, а не социокультурном проекте, следует говорить отдельно.

С.Кузнецов. Интересно, что фон Триер при этом поступает авангардно еще в одном смысле — он инверсирует ситуацию. Ведь обычно режиссер начинает снимать альтернативное кино, а потом у него появляются деньги и он начинает делать какое-то другое кино, как, скажем, Гринуэй. А фон Триер делает наоборот.

Мне кажется, интересно это сравнить с отечественным фильмом, который тоже имеет дело с тиражированием приемов параллельного кино, — «Употребить до...» Петра Точилина.

В.Левашов. Надо сказать, что в этом году русское кино гораздо интереснее было смотреть, но не потому, что оно в массе приближается к среднему качеству западного — нет...

С.Кузнецов. Оно стремительно удаляется!

В.Левашов. ...оно стремительно стоит на месте... Но на этом унылом фоне появилось небольшое количество фильмов, которые можно хотя бы обсуждать. Первой ласточкой был фильм Константинопольского «8 $^{1}/_{2}$ долларов».

С.Кузнецов. Но начать я хотел бы с «Употребить до...». Фильм эксплуатирует прием параллельного кино начала 90-х, хождение по городу, игры в городском пространстве. Для меня наиболее характерный пример — «Подвиг разведчика» Рауха и Дулерайна. Но фильм Точилина существует в другом пространстве. Его показывают не на фестивале «Сине-фантом», а здесь, в Зимнем театре, куда приходят простые люди посмотреть кино. И хотя говорят, что авангард умер, когда публика начала аплодировать в тех местах, где раньше она улюлюкала, стало ясно, что простые авангардные приемы работают всегда. И в 1999 году, спустя тридцать с лишним лет после того, как Энди Уорхол снял «Сон», публика так же раздраженно реагирует на эпизод, когда герой заказывает себе тортик и начинает его не спеша есть ложечкой — минуту, вторую, третью, четвертую. Причем часть зала достаточно знает о существовании фильмов Энди Уорхола, но все равно возмущается. Как концептуальный ход это не ново, но зачем нам это теперь? Интеллектуальная образованность в данном случае не глушит простую человеческую реакцию — кто-нибудь прекратит это безобразие немедленно?! Автор делает сильный ход — герой уходит, не доев тортик.

В.Левашов. Мне-то кажется, что надо было тортик доесть. Потому что, не позволяя герою это сделать, автор всего лишь превращает жесткость концепции в чуть растянутый сюжетный ход. Исходя из такого решения эпизода, можно предположить, что режиссер хотел снять правильно-стильное арт-кино, но обнаружил определенную неграмотность, которая видна из всего фильма в целом (в смысле манипуляций с реакцией зрителя, с контекстом и т.д.). Та же растянутость выглядит в контексте «нормальных», неэкспериментальных фестивальных фильмов как элементарная ненужная задержка, технический и художественный брак.

Хотя в фильме многое сделано правильно. Скажем, проложена музыка в манере easy listening, которая считается хорошим тоном у прогрессивной молодежи. Она, правда, недотянута и скорее намекает на свое существование, чем существует. Но и то хорошо, потому что идет обучение нормальному, нетроглодитскому языку. Может быть, потом на нем смогут свободно разговаривать? Наверное, уже неприлично упоминать имя Тарантино, но именно он был из тех людей, кто открыл для широкого мира свободное «говорение» на естественном для нового поколения языке видео, комиксов и сленга, на языке низкой жизни. И если «новая волна» ходила в Синематеку и смотрела старое кино, то новая «новая волна» — в лице сотоварищей этого режиссера — просто смотрела видеокассеты. Манипуляции с миром грубого видео вместо мира Синематеки породили, собственно, феномен посттарантиновского кино. И есть ощущение, я бы сказал, радостная и смутная надежда, что и у нас что-то такое, не буду говорить что (ведь как только его назовешь, тут-то оно и исчезнет), возникает. Наш художественный язык безумно заморожен, закомплексован, нормирован и архаизован. Как в «Цветах календулы», где нет живого места, где что-то если не пóшло, то уж обязательно догматически (не в смысле «Догмы») отсылает к традиции, апеллирует к прошлому. Это, конечно, беда. Беда очень русская. И очень странная, потому что способна наряду с потоком мусора порождать неоспоримые шедевры. Шедевром вот этой, скажем так, архаизирующей и серьезной тенденции является «Молох» Сокурова, где система репрезентации, неестественности и всего прочего доведена до полного блеска. Ну а теперь о фильме «8 $^1/_2$ долларов»...

«8 $^1/_2$ долларов», режиссер Г.Константинопольский

С.Кузнецов. Я все же начну с проблемы нового языка. Мне показался очень интересным киножурнал «Ералаш». Его авторы хотят работать с новой действительностью, с культурой 90-х, но при этом снимают так же, как снимали, скажем, в 70-е годы. И получается, что они имеют дело с реалиями 90-х, но почти нигде не находят контакта с культурой 90-х. Единственное, пожалуй, исключе-

ние — новелла, снятая в эстетике декоративного садо-мазохизма, про девочку, которая заставляет мальчика признаваться ей в любви, приковав его наручниками к стулу, а потом целует наручники, прижимая их к себе. Этот сюжет действительно имеет дело с той частью молодежной культуры, которой в России не было, скажем, в 70-е годы.

Схожий случай — «Покажи мне любовь» («Чертов Омол») Лукаса Мудюссона. Если отбросить модный лесбийский антураж, это типичная история, шведское «Чучело» с политкорректным хэппи эндом. Я вспоминал в этой связи любимые в детстве советские фильмы типа «Ох, уж эта Настя!», крапивинские опусы и так далее. Там тоже тонкой красной нитью проходит мотив неосуществленной мечты. «Алые паруса», «Бегущая по волнам», «...умчи меня, олень, по моему хотенью» из «Ох, уж эта Настя!». В традиции советского детско-подросткового кино существует иной, подлинный мир, ассоциируемый с миром фантазии или с миром книг и вымыслов. Обретение этого мира возможно только на каких-то поэтических путях или путях трансцендентных. И это, мне кажется, очень важная нота советского детского кино, на котором я, к несчастью, вырос. Не важно, с чем это связано — с разочарованиями шестидесятников в идеях коммунизма, с запоздалым романтизмом, с закрытостью границ и недостижимостью другого, западного, мира. Мне больше всего в «Чертовом Омоле» понравился эпизод, когда девочки стопят машину в Стокгольм, в город их мечты, символ того самого подлинного мира. Они садятся на заднее сиденье, и пока водитель копается в моторе, одна говорит другой: «Кажется, нам совсем крышу снесло». А та отвечает: «Да, но мы такие классные!» И уже не важно, что до Стокгольма не доехали, — они достигли идеального мира. В этом фильме, в отличие от аналогичного советского кино, угадывается полумистическая мысль о том, что есть сокровенные места, где можно оказаться одним усилием воли. А теперь о фильме Гриши Константинопольского.

В.Левашов. Да, о фильме Гриши Константинопольского... Очевидно, что Константинопольский привык работать как клипмейкер, рекламный производитель, то есть в пределах минут четырех. Когда он начинает складывать фильм, тот у него катастрофически не складывается. В «Ералаше» то же самое. Но как опытные ремесленники ералашевцы — «в контакте с жизнью»... А у жизни колоссальный энергетический потенциал, и наше время чрезвычайно благодатно для творчества, поскольку большего сюрреализма не было, наверное, со времен Сталина. Но все-таки это только материал, из которого потенциально может родиться нормальное кино. Может оно родиться и из фильма Гриши Константинопольского.

С.Кузнецов. Прежде чем говорить о фильме Гриши Константинопольского, я хочу еще добавить про «Ералаш». Популярность «Ералаша» на этом фестивале связана с тем, что детская культура в какой-то степени психоделична. И создатели «Ералаша», не имеющие, в отличие, скажем, от Гриши Константинопольского, ни малейшего представления о психоделической субкультуре, создают кинотекст, который оказывается куда более психоделичен, эзотеричен и богат побочными, в том числе киноманскими, смыслами, чем «8 $^{1}/_{2}$ долларов».

В.Левашов. Если я правильно понимаю, речь у нас идет о примитиве, то есть об искусстве, которое почти не дистанцируется от материала. Минимально отличается от него эстетическими качествами и поражает своей наивностью или дикостью. С другой стороны, примитив вне «высокого искусства» хронологически существовал и до классики. Тяготение к нормам, возвращение к классике и традиции, становясь слишком сильными, начиная зашкаливать, стремясь стать классичнее классического, находятся под угрозой превращения в примитив. Хотя могут быть чрезвычайно искушенными и «культурными». Хорошо бы с этой стороны рассмотреть фильм Сокурова. Любой ретроспективизм мечтает окончательно «вернуться к истоку», стать тем, пережить то, о чем он говорит сейчас, и забыть о том, что это было когда-то в прошлом. Стать простым и сильным, стать истиной. Художник Сокуров как подлинный мастер наилучшим образом символизирует беду русского кино. Потому что его, как и русскую культуру вообще, всегда несет куда-то назад, как можно дальше назад, так далеко, как только можно дотянуться. Почему, интересно?

Все изображения в кадре у него невероятно просты. Сокуров вообще стремится к изобразительному минимализму: затуманивает картинку, смывает детали тенью, упрощает диалоги, повышает количество тишины и так далее. Он убира-

ет подробности, наделяя каждую деталь большой суггестивной силой. Его нерушимо серьезное отношение к теме не подразумевает никакой условности, при том, что он создает страшную сказку. Точнее, он стремится сделать не сказку, а «на самом деле», иллюзию, превышающую самое себя, стремящуюся стать «больше, чем искусство». До боли знакомое желание, не правда ли?

По поводу изобразительного ряда надо сказать, что он очень напоминает не кино, а, как у Сокурова в последнее время бывает, традиции живописного искусства. Например, немецкий бидермейер, произведения романтиков. Он погружается в ту эпоху. Кстати, именно в том времени и в той культуре лежат истоки нацизма, комплекс немецкого народнического идеала и множество болезней германской души. Парадокс в том, что настоящая нацистская эпоха визуально ассоциируется с другими вещами. А нас возвращают внутрь станковой картинки, почти в миниатюру, в делирий романтических пейзажей и интерьеров — туда, где мысль и слово еще не превращались в дело. Мы видим ожившие картинки, в дыры которых режиссер нас магическим образом затягивает. Он размывает детали, погружает их в полутьму, и мы в крайнем приближении видим просто бархатистую поверхность, тени. Сокуров — суперминиатюрист, на примере творчества которого можно убедиться в том, что еще несвершившееся, существующее условно, эстетически может быть не менее страшно, чем ужас «большой истории».

Нынешнее мировое кино, как мы знаем, наоборот, ищет контакты с повседневностью, которую не удается поймать в случайных деталях, в естественности неровного движения камеры, во всем, что связано с непосредственным дыханием жизни. У Сокурова же отработан каждый кадр, ни один стул не стоит случайно. Это каждый раз картина, причем картина академическая, где искусство композиции начиналось с рисунка, с проекта, с обдумывания и ничего не могло оказаться на случайном месте. Конечно, по сравнению, скажем, с фильмом «Тесты для настоящих мужчин» Андрея Разенкова, где сцена снимается с одной точки в течение пяти-десяти минут вообще без всякой мотивировки, а на первом плане все время мозолит глаза кошелек, функция которого полностью исчерпана в предыдущем плане, ценность сокуровской картинки очевидна. Но, если отвлечся от сравнений со всякими «тестами», понимаешь: каждая секунда в фильме Сокурова — это сплошной возврат, один грандиозный тупик, куда никому, кроме Сокурова, ходить не следует. А ведь пойдут, как за Андреем Арсеньевичем Тарковским ходили.

Возвращаясь к нашей любимой ленте Гриши Константинопольского, повторю, что при всей захватывающей, сюрреалистической удачности микрофрагментов ему совершенно не удается фильм в целом. До комизма. Например, он пытается выстроить психологическое становление героя, хотя непонятно, зачем ему это надо. Герой у него любит. Ну прямо как живой, а совсем не как условный персонаж. И в то же время Константинопольский пробует снимать этакое кичевое, посттарантиновское кино... Другой герой нашего разговора, фон Триер, действует иначе, с полным пониманием что к чему. Он предлагает в качестве приманки некоторый социальный проект, который волнует умы широкой публики, критиков, продюсеров и работников социальной сферы, — «Догму». Но на деле мы видим, что лучший фильм «Догмы» — «Идиоты», то есть его собственный фильм, потому что он делает его по собственным законам. Он это придумал, это его язык, и он им пользуется. Если берется за бедный материал, то именно потому, что знает, как с ним работать, зачем он ему нужен. И кроме того не призывает к серьезности. Он дурачит ею тех, кто готов быть одураченным.

«Идиоты», режиссер Ларс фон Триер

С.Кузнецов. Можно заметить, что наибольшее искажение в «Идиотах» возни-

кает в финальной сцене. Там самое маленькое пространство, смешанный свет, изображение чудовищное, но хочется верить, что либо все так счастливо сложилось, либо так и было задумано, потому что психологически это момент какого-то полного беспредела. Весь смысл финала «Идиотов» — в декларативном (нигде, кстати, не прописанном в «Догме») заявлении, что не надо заботиться о комфорте зрителя. Не надо делать кино, которое было бы приятно хавать, надо нарушать все запреты: и этические, и технические. Снимать, не приводя зрителя к катарсису, не давая символического осмысления, просто поставив лицом к лицу со смертью ребенка. Фон Триер это и делает с обрывом пленки, когда надпись «конец» и титры появляются как бы ниоткуда. Зритель не понимает, что все, фильм кончился. И правильно, что все происходит максимально грязно по звуку и по изображению, что все разваливается уже совсем, что кино подходит к своему концу, как у некрореалистов. Дальше может быть только обрыв пленки.

Очень много говорилось разными людьми об идеологическом заряде фон Триера, о буржуазности, мелкобуржуазности, о левых и пародии на левых... Но мне кажется, что главное в фильме фон Триера то, что это аттракцион в духе Эйзенштейна с целью вызвать невиданный эмоциональный эффект. Заставить зрителя плакать — раз плюнуть: надо утопить Ди Каприо в большой соленой луже и девочки будут рыдать от Японии до Парагвая. А в данном случае плакать никому не хочется.

В.Левашов. Насколько явно фильм фон Триера лучше остальных! Два сопровождающих его «догмовских» фильма, которые мы увидели, — просто применение принципа. На глазах происходит очередное сложение школы, формализация, жесткость, возникновение жанров и т.п. Интересна одна деталь: как нравится этому типу авторов работать с материалом измененного сознания, с психическими отклонениями, что называется...

С.Кузнецов. ...альтернативной одаренностью...

В.Левашов. ...да, с альтернативной одаренностью. И поразительно, как быстро шоковый, сенсуальный, смысловой момент становится приемом. Стоит ему два-три раза повториться, и он начинает работать как прием, который можно взять на вооружение и использовать, который уже не твой, но открыт и пригоден для всех как инструмент. Происходит апроприация, и личное качество исчезает. В фильме не Константинопольского, а наоборот, Ларса фон Триера он, прием, личный, поскольку это личное авторское кино, личный проект провокации зрителя. А вот в «Последней песне Мифунэ» в такой мере провокации уже нет.

С.Кузнецов. Да, «Мифунэ», как сказал кто-то после сеанса, на самом деле вполне американское кино. Посмотрев «Праздник» и «Мифунэ», понимаешь, что, слава Богу, все нормально, никто ничего не гарантирует. Каждый снимает в меру своего таланта.

Ну а теперь наконец-то о Грише Константинопольском. Когда ты говоришь, что у Гриши не получается большая форма, значит, ты просто не видел фильм «Мама». А если бы видел, тогда понял бы, что это такое, когда настоящие клипмейкеры начинают снимать большое кино. Константинопольский понимает, что длинную форму он не удержит, и монтирует, как клип, реальный сюжет ему практически не важен. Да, там есть, конечно, сюжет, он чем-то там важен, но сразу запоминаются шуточки, те же рекламные клипы, вмонтированные в текст. А фильм «Мама» сделан как заявка на эпическое сюжетное полотно с экспозицией, развязкой и так далее, а получается череда клипов в стиле «Русский проект». А к Константинопольскому претензий не возникает, потому что его герои совершенно не выглядят живыми людьми. Но этого от них и не требуется. Интересно другое — аксеновский дух. Это аксеновский супергерой конца 70-х, которого все знают, который входит в джазовый клуб, и к нему все кидаются, все телки его, у него есть большая, тайная, светлая любовь, которая не мешает ему при этом трахать все, что движется. Он при этом гений и творец, хотя результат его труда никоим образом зрителям не предъявляется, а то, что предъявляется, вызывает подозрение не в том, что он гений и творец, а что вообще умеет хоть что-то делать в своей области. И это тоже вполне сознательный прием и у Аксенова, и у Константинопольского. И это симптоматично, потому что дети шестидесятников просто повторяют историю поколения своих родителей, а 90-е есть некое отражение 60-х. И аналогом августа 68-го служит август 98-го, с точностью до двух-трех дней. И дефолт — аналог ввода танков в Прагу. Август разрушил и мечты шестидесятников о социализме с человеческим лицом, и мечты их детей о вхождении в цивилизованное общест-

во. А раньше казалось, что все будет хорошо, что все пабы, все бабы, все «бабки» будут их.

Очень удачно, что фильм Константинопольского вышел только сейчас, получается аксеновская история после конца, когда вдруг стало ясно, что все претензии неоправданны, что все деньги бандитские, что толку от них никакого — они пропиваются и ничего не остается. Что даже вечные ценности и вечные чувства профанированы и выглядят рекламным клипом. Конечно, я думаю, что все это в большей степени получилось у Константинопольского случайно.

Ну что, хватит о Константинопольском?

В.Левашов. Нет, не хватит, потому что мы перешли уже к пелевинской проблематике, наблюдаем совершенно иных существ, которые здесь фигурируют и которые в силу собственной инаковости требуют принципиально иной обработки, не до конца проведенной режиссером. Еще раз: это просто другая порода живых существ, и Охлобыстин совершенно не тот персонаж, он не в состоянии держать нужную роль, и прочие недостаточно похожи на то, что собой в действительности должны представлять.

С.Кузнецов. А почему ты думаешь, что это другая живая материя? Чем они отличаются от породы одномерных киношных персонажей?

В.Левашов. Нет вообще никаких киношных персонажей. Есть реалистическое кино со становлением образа героя. Есть кино с твердыми типажами — типа боевика, где существуют положительный герой, злодей и все прочие, а игра идет на оттенках несовпадения с базовой матрицей. В этом смысле и у Константинопольского, и у Пелевина, и у некоторых других авторов-сочинителей мы имеем дело с персонажами, которые не синтезируются по аналогии с реальным человеком, но творятся по каким-то другим законам. Я сейчас не готов описывать подобные законы эксцентрической фантазии, в результате действия которых они возникают, но отчасти они похожи на персонажей, скажем, боевика или фильма ужасов, которых нельзя убить, которые способны заниматься любовью сорок восемь часов подряд, параллельно нюхая кокаин, поглощая виски (или что там еще пьет у Константинопольского главный герой?), и одновременно работая. То есть делая вещи несовместимые. Нам предъявлен совершенно иной род живых существ — «бессмертных», напрямую подсоединенных к неисчерпаемому, космического масштаба энергетическому источнику.

С.Кузнецов. Самое ужасное, что есть в моей жизни моменты, когда именно таким я себя и ощущаю. Это, кстати, тоже связано с тем, что я говорил о 60-х. В советской литературе это проявилось по-настоящему только в поколении Аксенова, когда персонаж должен был трахаться сорок восемь часов в сутки, пить, творить и т.д. И был создан огромный мир, определяемый только самосознанием этого поколения, и это самосознание вполне воспроизводит себя в поколении их детей. И раз уж мы говорили о шестидесятниках, то грех было бы не помянуть замечательную ретроспективу Александра Шпагина «Премьера, которой не было» и, в частности, фильм «Таинственная стена» Ирины Поволоцкой и Михаила Садковича, снятый в 1967 году, гибрид «Девяти дней одного года» с «Солярисом» или «Космической одиссеей», которая еще не снята, и со «Сталкером», который тем более еще не снят. Первые сорок минут идет кино про физиков в традиции «любовь, работа — все едино». Еще не в тех гиперболизированных аксеновских формах, но глядящее в ту же сторону. А потом, когда герои прибывают в Сибирь, где исследуют таинственную стену, которая посылает им видения, все выруливает в область психоделической фантастики, когда контакт с Иным представляется как контакт с собственным прошлым. И когда я смотрел «Космическую одиссею» или свежий фильм Земекиса «Контакт», то, естественно, видел их как послесловие к психоделической революции, попытку изложить кислотный трип другим путем. И, кстати, ты знаешь, что Хоффман, который изобрел ЛСД, после того как официальные исследования прикрыли, как раз и занимался проблемой самоощущения человека в космических полетах? В его книжке «ЛСД — мой трудный ребенок» есть специальная главка, посвященная тому, что иссле-

«Праздник», режиссер Томас Винтерберг

дование человека в космосе и исследование человека под кислотой — близкие направления.

В.Левашов. Я сейчас читаю книжку Теренса Маккены «Истовые галлюцинации», посвященную путешествию в поисках аяхуаски и экспериментам со спрофарией в 1971 году, с рассуждениями о прямой связи между летающими тарелками и экспериментами с псилоцибином и другими психотропными средствами. Маккена увязывает эту проблему с темой общего и бесконечно многообразного психического пространства и контактов с обитателями его различных параллельных реальностей. Ну а до него был Юнг, который говорил о НЛО и психических явлениях, еще не касаясь наркотиков. Хотя и компьютеры тоже оказались связаны со всем этим.

С.Кузнецов. Да, компьютеры были уже в «Космической одиссее», а по-настоящему — у Уильяма Гибсона. Но в «Таинственной стене» компьютер не очень проговорен, а вот связь космоса и психоделического опыта более чем заметна. Странно, откуда в Советском Союзе в 1967 году мог взяться этот опыт? Хотя ты мне когда-то рассказывал, что видел официальную советскую упаковку от ЛСД. Фильм удивителен тем, что обнаруживает сходство духовной жизни России и Америки.

В.Левашов. Мне очень понравился твой переход, он чреват возможностями дальнейшего обсуждения...

С.Кузнецов. Ну не все же о Грише Константинопольском!

В.Левашов. Я имею в виду, что 90-е и 60-е — важнейшая, но именно обратная связь. И нельзя забывать, что психоделика шестидесятнической научной фантастики существовала в ней абсолютно латентно и явилась как нечто актуальное действительно сейчас, в 90-е годы. Мы смотрим на 60-е так же, как молодой народ любит слушать расслабленную музыку 1966 — 1967 годов. Совершенно в другом модусе. Важно еще и другое. Образы 60-х в силу их детской расслабленности и прочих неисследованных особенностей времени почему-то пришлись кстати именно в 90-е, в эпоху химического поколения — вместе с мультфильмами и прочим трэшем того же рода. Вот, кстати, еще о персонажах Константинопольского и персонажах боевиков. Персонажи боевиков, увиденные глазами жителя 90-х, могут быть просто беспредельны или нереальны, наделены неограниченными возможностями, как в мультфильмах, фантастике, фильмах ужасов и прочих вещах. А могут быть типичными советскими физиками-лириками, которые с безграничным упрямством открывают что-то, чего сами не знают, произносят слова, за которыми не следует никакое дело, и, в общем, существуют в пространстве чистой, наивной и какой-то особенной воли, которая ломает все.

С.Кузнецов. В «Таинственной стене» был один навязчивый мотив: стоит ли доверять инопланетянам? Помнишь, когда герои говорят: «Если бы они хотели нас убить, они бы нас давно убили и сожгли». И я представил, что марсиане — это пришельцы из классического фильма Эда Вуда «План-9 из открытого космоса», которые со своей дурацкой бюрократической иерархией толком ничего сделать не могут. Кстати, Олег Ковалов сказал: «Ну здесь же очень понятная метафора, это же идея Берлинской стены, двух разных миров. Не случайно первый марсианин — иностранец». И, слушая его, я понимал, что действительно то, что было очень важно в 1967 году, совершенно не важно в 1999-м.

В.Левашов. Да, Атлантида ушла под воду. Меня всегда радовало отсутствие компьютеров в таких фильмах, как, например, «Таинственная стена»: все здесь делается каким-то абстрактным усилием человеческой воли, для которого техника служит сугубой декорацией. Когда я смотрел на Гитлера в фильме Сокурова, у меня в голове возникала та же картинка: человек, совершенно отъединенный от внешнего мира, боящийся даже легкого соприкосновения с ним, оперирующий совершенно фантастическими представлениями обо всем и, тем не менее, усилием воли управляющий чуть ли не далекими мирами. Этот Гитлер в принципе является неожиданным воплощением той матрицы героизма, воли, усилия преобразования мира, которая в каком-то измененном виде все время сохранялась в советском сознании, в головах людей, к Гитлеру вроде бы не имевших никакого отношения.

С.Кузнецов. В свое время меня очень задела фраза Сергея Курёхина в журнале «Элементы»: «Если вы романтик, то вы фашист». И мне думается, что фильм Сокурова более осторожно и сдержанно подходит к этой теме, к связи романтического мифа с фашизмом.

В.Левашов. Это отдельная, совершенно необработанная сторона темы, которая требует особого разговора. Мне кажется, что очень интересно и плодотворно

было бы постоянно показывать забытое кино, смотря которое понимаешь, что вокруг главных фигур того десятилетия существовал свой, ныне неосязаемый воздух. Шедевры возникали не в результате мистического нашествия марсиан, а естественно вызрели в реально существовавшей атмосфере.

С.Кузнецов. Раз уж мы заговорили про фашизм и романтику, то я бы хотел вспомнить «Восточный коридор» Валентина Виноградова, с которого началась шпагинская ретроспектива. Очень странный фильм. Вероятно, в сценарии все выглядело вполне внятно — белорусские партизаны, немецко-фашистские оккупанты, предатель, тюремная камера... Но снят фильм так, что предстает бесконечной аллегорией. Евреев загоняют в водоем по какой-то странной, бессмысленно сложной линии, которая завершается около водопада, и около этого водопада их расстреливают автоматчики, причем, кажется, невидимые. Но когда они проходят вдоль какого-то холма, там стоят старцы в белых одеяниях и что-то поют. Старцев никто не трогает. Все это, естественно, напоминает хрестоматийный кусок с потопом из «Метрополиса», воспетый Кракауэром как символ тоталитаризма и одновременно массового уничтожения. Но в отличие от Ланга, у которого композиционно все точно выстроено, здесь мы видим сложное беспорядочное движение, имеющее какую-то внутреннюю логику, совершенно непонятную зрителю. И под конец появляется обнаженная девушка, входящая в воду и идущая по ней, раскинув руки наподобие креста и читая что-то про Бога не то на идише, не то на немецком. Этот фильм стоит всего «Списка Шиндлера», потому что Холокост — это как раз то, что не может укладываться в сознании. Фильм наполнен такими странными вещами, чудовищными. Например, сцена с распятием на элеваторе, где распятие засыпано зерном по грудь Христа. Олег Ковалов сказал, что они мальчишками ходили смотреть эту картину, когда она вышла: «Было такое кино — «Иваново детство», «Первый учитель» — нормальное поэтическое кино. Так мы и «Восточный коридор» воспринимали». Тут очень интересна смена оптики: сейчас мы говорим про галлюцинаторное, эзотерическое кино, а в 60-х это называлось просто поэтическое кино. В центре его был образ войны, одинокий человек, противостояние военной машине, а снобы вспоминали экзистенциализм.

В.Левашов. Да, это и является самой любопытной исторической и культурной трансформацией. Потому что это —поэтическое — кино не имеет никакого отношения к так называемой реальной жизни. Это намоленное пространство, причем религия 60-х умерла и не имеет отношения к религии нашего времени. Оттого та картина мира выглядит предельно странной.

Я вот что вспомнил. Из одного документального фильма о британском кино я узнал, что в 60-е годы руководство Би-Би-Си ориентировалось на создание относительно дешевых фильмов и практически не было никакой цензуры. Режиссеры снимали кино, а главным критерием было эстетическое качество. Там работали Кен Лоуч, Майк Ли, другие известные режиссеры. И вмонтированные в эту документальную ленту куски из их фильмов действительно хороши, там была очень свободная камера, очень неожиданные ракурсы и подходы к изображению — в общем, все то, что и сейчас считается прогрессивным, живым и т.д. Но фильмов этих никто за пределами страны не видел. Они выпали из истории кино и не оказали влияния на мировой процесс. А Майк Ли и Кен Лоуч стали известны совершенно иными картинами. В таком ракурсе можно обсуждать виденную нами югославскую ретроспективу «черного» фильма — кино довольно либеральной Югославии, которое по каким-то уж крайним причинам, сейчас не очень понятным, было положено на полку. Скажем, «Вороны» Любиши Козомары и Гордана Михича, лучший фильм в цикле, выглядят очень живыми и очень актуальными. И тут же другой — «Скупщики перьев» Александра Петровича, который кажется точь-в-точь фильмом Кустурицы, только снятым на двадцать лет раньше. При том, что как раз Кустурицу знают все... То есть тридцать лет назад существовало кино, которое в силу обстоятельств было выброшено из процесса, а то, что выпадает из процесса, повторяется потом заново. Неудивительно, что у нас сейчас тоже все начинается с нуля.

С.Кузнецов. Тынянов описал механизм постоянного перемещения из периферии в центр. Вся современная фестивальная политика сориентирована на то, чтобы периферии не было, чтобы периферию быстро отловить и переместить в центр. Такой рост однородности системы, реально вызывающий прекращение всякого движения. Или, если угодно, его убыстрение до максимальных скоростей.

В.Левашов. Современная культура старается запомнить себя во всех проявлениях своего исторического бытия. Считается, что ее ресурсы истощаются. Но, как видим, ничто не исчезает бесследно. Что лучше, непонятно — то ли жить быстро и умереть молодым, то ли мучиться до девяноста двух лет и уже с капельницей, на утке, доживать. Тебе что больше нравится?

С.Кузнецов. Чем ближе я нахожусь к девяноста двум годам, тем больше мне нравится второй вариант. Как сказал Михаил Якубов, умереть молодыми мы уже не успели.

В.Левашов. Так или иначе, речь идет о том, о чем постоянно говорят в связи с несовершенством местного или национального кино — о традициях, отказе от традиций, изменении традиций, включении одной традиции в другую. Ведь в принципе можно рассмотреть тот же проект «Догмы» как социализм в одной отдельно взятой стране: в конце XX века искусственно конструируют школу и демонстрируют, как с ней обращаться. Тогда как в западном мире в этом нужды нет, поскольку там школы существовали всегда, за редкими исключениями их и не думали выжигать каленым железом. А у нас проблема школ извечно остается нерешенной, несмотря на перманентные ламентации по поводу традиций. Наша ситуация принципиально другая. И мы сегодня видим, с одной стороны, «Молох» Сокурова, являющийся фильмом супермастера, воплощенного главы школы. Тарковский породил школу, и Сокуров как продолжатель духовного наследия Тарковского опять порождает школу. Но повторить Сокурова невозможно, и правил из него не извлечешь.

С другой стороны, кино в массе никто не умеет делать. У нас сейчас делается очень лапидарное кино, впрямую наивное, догматически традиционное, изобретают велосипед...

С.Кузнецов. Можно подумать, что «Догма» не является талантливым изобретением велосипеда! И у нас есть одна школа параллельного кино, с идеологией которого, причем, видимо, «вопреки воле авторов», связаны два фильма — «Употребить до...» и фильм Виталия Манского «Частные хроники. Монолог», который работает с эстетикой домашней кинозаписи. Раух и Дулерайн работали с эстетикой видеозаписи в «Подвиге разведчика». И фильм Манского этим интересен, его эстетика чем-то близка «Догме», за вычетом одного из запретов: он накладывает поверх звук — текст Яркевича. И основные претензии к фильму как раз и связаны с текстом, потому что визуальный материал идеально подобран и очень хорош, а текст — старый, конца 80-х. И соц-артовские шуточки выглядят безнадежно устаревшими, в отличие от видеоряда, который молод и свеж, в нем есть энергия, о которой мы говорили.

В.Левашов. Пожалуй, в фильме Манского тот же парадокс, что и в нашей любимой «Таинственной стене». Там — актуальная тема и условная, в традициях 50-х, постановочность. Вот и у Манского: взят и замечательно смонтирован очень выразительный материал, и тут же он, грубо говоря, глушится позднесоветским типом нарратива. Когда та культура фрагментарно накладывается на визуальный ряд, выбранный уже сегодня (к какой бы эпохе этот ряд ни относился), это выглядит как архаизм, как недостаточная смелость, освобожденность, энергетичность. Как недостаточная современность. А сегодняшняя жизнь, повторюсь, мне кажется чрезвычайно богатой художественными ресурсами. Это чуть-чуть заметно в фильме Константинопольского, но только чуть-чуть. А ведь как только в стране наступит стабилизация (вдруг?), ничего такого больше не будет. Будет спокойное искусство, и все будут говорить: «А как было классно!» Так же, как сейчас вспоминают эпоху перестройки, то, какие все были наивные, как все было замечательно.

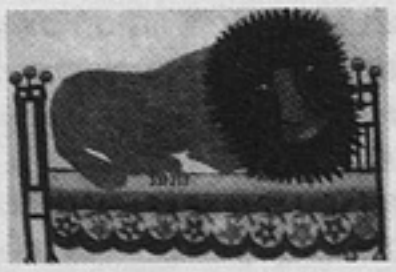
С.Кузнецов. Именно так. Например, Москва, в которой я жил несколько лет — с клубами, наркотиками, алкоголем, таким угаром сладкой жизни, — есть немного у Пелевина, но полностью отсутствует в кино. Вот Гриша Константинопольский и заполнил эту лакуну — теперь такая Москва есть и в кино. Но что такое один фильм про несколько лет жизни целого поколения?

Впрочем, может быть, этого достаточно. И вообще откуда, собственно, мы взяли, что кино должно быть делом жизни, чтоб его еще детям передать. Может, наоборот, надо снять пару фильмов, а потом уйти, скажем, мебелью торговать, на покой...

Сочи, 1999, июнь

В.ФОМИН

Играй, гормон!



Пожалуй, последние года три-четыре все громче, все дружнее нарастал этот клич: «Не туда рулим, братцы!»

И суровые социологи кино, и иные сохранившие остатки здравого смысла критики, и даже кое-кто из творцов внушали зачумленному киносообществу идею «смены вех». Я тоже был душой среди тех, кто предлагал круто повернуть репертуарный руль и при первой возможности возоплял: «Долой выпендрежное кино! Даешь нормальные зрительские фильмы!»

И вот, надо же, светлое мечтание стало как будто сбываться прямо на глазах! Здоровый пример первым подал «Мосфильм». Его последняя продукция — «Классик», «Райское яблочко», «На бойком месте», «Цветы для победителей», «Кадриль», «Китайский сервиз» — не какая-нибудь маргинальщина с кокетливой этикеткой «кино не для всех», а фильмы, программно нацеленные на кассу.

Вслед за нашим бывшим кинофлагманом поспешают и другие. Даже на «Ленфильме», этом заповеднике «перпендикулярного кино», объявились апологеты и подвижники зрительских фильмов. Подобного же рода идейно-жанровая конверсия ударными темпами разворачивается и в недавней кинокузнице малобюджетных «упырей».

Казалось бы, нам, ратоборцам за «невывихнутое» кино, можно было бы вслух возрадоваться наметившимся переменам. Но стоит какая-то смущенная тишина. Такое ощущение, что на наши призывы неожиданно откликнулось нечто такое, от чего у многих отвисла челюсть, и теперь непонятно, как вести себя дальше. То ли еще энергичнее звать к выздоровлению и обновленчеству, еще выше вздымать святое дондуреевское знамя российского продюсерства, то ли затихнуть и затаиться...

Кое-какие объяснения случившейся конфузии все-таки имеются. Оказывается, не выходит у нас пока с «новой мифологией». Мол, у советского кино она имелась и на ее-де удобренной почве и произрастало вполне достойное кино. Но клятую ту мифологию пришлось порушить, а вот новая никак что-то не складывается! Потому никак и не взорлим.

Теория эта имеет у нас все более широкое хождение[1]. Боюсь, однако, что это еще одна чистейшей воды заморочка, каковых в родной истории не

«Солдат Иван Бровкин», режиссер И.Лукинский

«Белые Росы», режиссер И.Добролюбов

[1] См., к примеру, дискуссию «Секреты и обманы русского кинохита» в «Искусстве кино», 1999, № 5.

счесть[2]. Да не было у нашего советского кино никакой такой мифологии! Интересно, кто бы ее допустил? Имела место идеология КПСС в виде набора пропагандистских клише: историей движет борьба классов, буржуазия рождает своего могильщика — пролетариат, пролетариат выдвигает из своих рядов боевой авангард — партию большевиков. Были железные запреты, нормативы. И т.д., и т.п.

Все эти убогие идеологемы власть усердно пыталась вложить в каждый советский фильм. Хилые художественные организмы этой процедуры обычно не выдерживали — краснозвездная идеология поглощала их со всеми потрохами. Яркие, талантливые, незаурядные фильмы эту идеологическую штамповку перебарывали, оставляя легкое оперение на манер защитных цветов. Самые же яркие, самые глубокие мастера брезгливо сбрасывали идеологическую одежку. Какие такие «мифы» советского происхождения питали фильмы Тарковского, Параджанова, Климова, Иоселиани, Муратовой, Шукшина? Где они? В чем?

Если же перейти в другой киноряд и вспомнить фильмы Рязанова, Данелия, Гайдая, Мотыля, то и там не обнаружится следов пресловутой советской киномифологии, на дрожжах которой якобы всходило и наше массовое кино.

Росло оно на самом деле совсем на другом.

Две настоящие волшебные палочки были у нашей несчастной киномузы. Во-первых, классическая русская культура — литература, музыка, живопись, театр. Грандиозный опыт высокой классики питал, поддерживал, оберегал наше кино на всех этапах его истории при неустанных попытках властей ограничить, поставить под контроль эти контакты.

А вот роль другого главного союзника нашего кино до сих пор практически не осознана и все еще находится в тени. Речь о фольклоре. Вернее, о народной художественной культуре, частью которой, собственно, и является фольклор. Высочайший авторитет русской классики перекрывает истинное значение и силу влияния фольклорного фактора, не дает возможности по-настоящему его оценить. А ведь именно фольклорная культура еще в начале XX века (!!!) была единственно доступной, близкой и родной едва ли не всему населению страны. Функции фольклора, его художественные средства, способы распространения были во многом альтернативны «ученому» искусству. Именно фольклор сформировал художественные вкусы народа. И даже сегодня, когда система традиционной народной культуры разрушена до основания, когда многие ее виды остались лишь на музейных стендах, власть вкусов, воспитанных фольклором, как ни странно, по-прежнему остается решающей.

Наиболее чуткие мастера отечественного кино знали тайную силу фольклорной традиции, осознанно или интуитивно искали у нее поддержки. И, как правило, получали ее. Самые популярные, самые любимые ленты советского кино — от легендарного «Чапаева» и «Максима» до «Белого солнца пустыни» и «Калины красной» — созданы по прямой подсказке и при определяющем влиянии национального фольклора.

И чего только не черпали из этой кладовой! И название для фильма, и хлесткое словцо, и песню, и даже сюжет.

[2] Автор сознает полемичность подобного заявления, но к спору готов.

«Дамское танго», режиссер С.Мамилов

«Весна проходит», режиссер Н.Манагадзе

«Из жизни отдыхающих», режиссер Н.Губенко

«Позови меня в даль светлую», режиссеры Г.Лавров, С.Любшин

Но, пожалуй, все же самое главное тут обретение — это псистине бесценный навык создания экранных героев по образцу самых популярных, самых живучих персонажей русского фольклора. По экранной анкете такой герой мог предстать красным военачальником, секретарем райкома, даже самим вождем пролетарской революции, но по всей своей внутренней сути он смахивал то на былинного Илью Муромца (герои Б.Андреева), то на сказочного солдата-хитрована (Б.Бабочкин — Чапаев, Б.Чирков — Максим, Б.Щукин — Ленин). Я убежден, что это самое ценное и перспективное художественное открытие нашего кино, его фирменное национальное блюдо. К тому же еще и сугубо спасительное, поскольку именно живая энергия фольклорной традиции помогала взрывать схематизм навязываемых идеологем, преодолевать мертвечину обязательной соцреализации. На этом могучем фундаменте наше кино устояло даже в самые лютые годы коммунистической давиловки. В нем же и залог наших возможных будущих успехов. И если уж у кого-то чешутся руки насчет выявления реальной мифологии советского кино, то именно в сфере экранно-фольклорного взаимодействия за ней бы и стоило поохотиться.

К сожалению, уникальный художественный опыт фольклоризации нашего экрана закрепить в твердую, устойчивую традицию не удалось. В отличие от американцев, которые из своих, даже скромных, находок всегда умели выжимать все до последней капли, мы не успевали подчас снять даже пенки с супероткрытий и в погоне за новизной неслись все дальше и дальше, не удосуживаясь оставить хотя бы разметку уже открытых и освоенных богатств. Тем более что и цену настоящую им определить не всегда могли.

Тут поневоле вспоминается шукшинская сказка «До третьих петухов». Действие там начинается как раз с того, что на собрании литературных персонажей герои русской литературной классики ставят нашему сказочному Ивану-дураку ультиматум: чтобы он достал справку о том, что на самом деле он умный. Ценой неимоверных испытаний, унижений, страшных потерь Иван эту справочку в конце концов добывает, но оказывается, что она никому не нужна...

Это, конечно, история про Расею-матушку, которая не раз бегала вот за такими справочками для предъявления ученой Европе. И сейчас пребывает в очередном забеге.

Но это еще и сказочка про наше кино. Уже будучи сильным, будучи мудрым, многое уже обретя, оно тоже пускалось на выбивание подобных справок. И многое теряло, уходя в псевдоумствования, удаляясь от своих истоков. Последнее такое роковое уклонение от собственного русла — перестроечный кинематограф. Целое десятилетие угробило наше кино для получения выморочных свидетельств о своей умственной полноценности. Потеряли за это время все. Почти все! И вот, одумавшись, спохватившись, вроде бы снова возвращаемся на круги своя.

На своя ли?

Вор на пьедестале

В словаре российских кинематографистов намедни появилось новое терминологическое чудо-юдо — «народное кино». Не кассовое, не массовое, а именно «народное». Вообще-то всего «народного» сейчас завались. На ОРТ —

«Русский проект». В газетном царстве — «Народная газета». Восемь часов в день на средних волнах трендит «Народное радио». Кстати, и газета, и радио, и многое другое под той же вывеской на самом-то деле всего лишь фиговый листочек, прикрывающий срамные места оголтелой зюгановской пропаганды.

Если повнимательнее присмотреться к некоторым кинополотнам последнего времени, то обнаружится, что наше нарождающееся «народное кино» тоже не без «краснухи». Но главный, доминирующий цвет его пока что другой — грязный...

О многом говорит уже сам выбор героев. В шеренге персонажей «народного кино» горделиво, не таясь, доминируют воры, пройдохи и аферисты всех мастей.

Помнится, в официозной иерархии советского кино на первом месте всегда стояли фильмы о стахановцах и ударниках комтруда. Теперь место зажигательных лент о соцсоревновании целиком заняли не менее волнующие произведения о состязаниях по воровству, шулерскому искусству и всевозможному прохиндейству. В «Классике», «Китайском сервизе», «Райском яблочке», даже в ленте по Островскому «На бойком месте» горячо пульсирует главный бытийный вопрос новоиспеченного «народного кино»: кто круче? Чье прохиндейство окажется самой высшей пробы?

Могут возразить: разве в нашей нынешней жизни не так?

Во-первых, все же не так, как о том пишут в газетах, неутомимо внушающих, что кроме воровства в России ничего больше и нет.

Во-вторых, и это главное, критерий «как в жизни» для традиционной народной культуры абсолютно неактуален. Фольклорное творчество не столько копирует действительность, сколько противостоит ей, дополняя, компенсируя образами, красками, сюжетами именно то, чего в самой жизни маловато. Потому так ярка, так светла и празднична палитра народного искусства. Пусть в самой жизни нет справедливости, зато всякой фольклорной Золушке будет воздано с лихвой, а любой Иван-дурак непременно получит в жены и царскую дочку, и полцарства в придачу.

Так что даже если и поверить минкиным-хинштейнам, что «все воруют», то уже только по одной этой причине «народному кино», если оно всерьез себя таковым числит, как раз и не следовало бы с энтузиазмом размножать на экране воровское поголовье.

А если уж так необоримо авторская душа воспылала интересом к всевозможному жулью, то и тут не помешало бы взять урок у той же фольклорной культуры, которая хоть и не усаживала своих героев-хитрованов в почетный президиум, но прекрасно знала, как с ними надо обращаться. Причем поучиться бы следовало не только затейливости, яркости красок, легкости и озорству фантазии, но в первую голову безупречности этической позиции по отношению к своим «ненормативным» персонажам.

Ведь всем этим ходжа насреддинам, тилям уленшпигелям, робинам гудам, хитрющим отставным солдатам из русских сказок их бесчисленные проделки, обманы, розыгрыши прощались лишь только потому, что творили они их во имя справедливости и для общего блага. Хитрость и обман были лишь инстру-

«На бойком месте», режиссер А.Сахаров

«Китайский сервиз», режиссер В.Москаленко

ментами для восстановления справедливости, для наказания порока. И не более того.

Первопроходцы данного маршрута в перестроечном кино еще чувствовали эту грань. Теперь подобные этические оговорки — побоку. Азарт нечистоплотных игрищ, похоже, так забирает самих создателей, что уже просто недосуг разбираться, где «дрянь хорошая», а где «дрянь плохая». Кто кого умоет? Кто кого обштопает? Кто и как кого наколет? Вот в чем вопрос...

Вполне допускаю, что даже у такой беспомощной картины, как «Китайский сервиз», найдется свой зритель. Тем не менее должен прямо сказать: потакать сегодня такому спросу и смаковать на экране воровство, обман, аферизм при нынешнем состоянии нравов просто подло. Тем более под вывеской «народное кино».

«Шутил бы черт с бесом...»

Второй ударный батальон «народного кино» — комедия. Оно и понятно: если уж «сваливать» с обрыдшего чернушно-помоечного маршрута, то самым ближайшим и наиболее подходящим для этого поворотом должны оказаться юмор, задорная улыбка, озорной розыгрыш. И надо сказать, наше кино рулит на эти указатели с нарастающим энтузиазмом.

Но на комедийной ниве наряду с привычными именами киноюмористов обозначились и совсем новые пахари. Закадровый телезазывала, чьим загробным голосом ОРТ обычно анонсирует грядущие кинопоказы, сулит: «Истинно народная комедия Валерия Чикова «Не послать ли нам... гонца?».

Трепеща, приникаю к экрану.

Поначалу с наобещанной «народностью» — полный ажур. Одно название — «народней» не бывает. Звучит, как секретный пароль, который знают все. Ведь по стародавним алкогольным обрядам доподлинно известно, как звучит и с чем рифмуется его вторая, неназванная строчка.

К тому же название фильма буквально раскручивается далее в сюжет «хождения за правдой», на этот раз отсылая к еще более глубокому и содержательному пласту фольклора. Разоренный и ободранный, как липка, властями, новоявленный российский фермер отправляется в Москву-матушку искать правду аж в самом Кремле.

Коллизия, запечатленная в фильме В.Чикова, надежно опирается на целый свод народных легенд, преданий, песен и сказок об искателях правды. Традиционно они искали ее почему-то исключительно в царских покоях. Переакцентированная на прославление мудрой власти и ее пролетарских вождей, эта коллизия многократно и красочно была отыграна в советских фильмах, спектаклях, живописных полотнах про народных ходоков к Ильичу, «отцу народов», «дедушке Калинину», секретарям обкомов и прочим советским бонзам.

Но сюжет сюжетом, а вообще-то главным тестом на фольклорность фильма является прежде всего соответствующий рисунок образа главного героя. Фильм Чикова и тут представляется вполне исправным — его главный герой, этакий наивный, добрый, славный увалень в исполнении популярного эстрадного артиста М.Евдокимова, легко и органично вписывается в характерный канон фольклорного чудака-правдоискателя.

Однако по дороге в стольную Москву наш «гонец» все время сбивается с прямого маршрута, кривуляя туда и сюда, раз за разом удаляясь от заветной цели. Вот он, пожалев старика, загодя купившего себе гроб, сворачивает с трассы на пыльный проселок, чтобы подбросить дедулю до дома. Вот он опять мчит в сторону, выручая солдатика, спешащего на свадьбу бывшей невесты. Вот, рискуя разбиться в лепешку, сигает с моста в реку, дабы спасти хозяина на глазах расстрелянного «Мерседеса».

Так же неосмотрительно и безоглядно наш герой тратит на случайных встречных не только драгоценное свое времечко — трудовая его ручища то и дело тянется в пустеющий на глазах бумажник, чтобы поделиться последним то с бедствующей пожилой теткой, то с талантливой племяшкой, которой приспичило поучаствовать в международном конкурсе арфисток в Токио.

Не напоминает ли вам кого-нибудь сей альтруизм без берегов? Мне странным образом сразу влетела совершенно дурацкая киношная ассоциация — мелькнул Алеша Скворцов из знаменитой «Баллады о солдате». Хоть там и война да и сам герой куда как моложе, но тип-то абсолютно тот же. Поехал с фронта навестить мать, а бесценное отпускное время в дороге на совершенно незнакомых людей потратил.

Впрочем, если эти герои и братаны, то прежде всего потому, что у них имеется общий первопредок — тот самый Иван-дурак из русской народной сказки, что без разбору жалел подряд всех встречных и поперечных. Козявок, лягушек, попавших в беду зайчиков, медведей и людей. Уникальная формула этого образа, на века отчеканившего в столь парадоксальной форме главные этические ценности русского народа и его представления о самом себе, вошла в состав многих самых высоких произведений русской литературы. Верно она послужила и отечественному экрану. Ведь не за коммунистическую идейность наши зрители любили и помнили обаятельнейшего Максима. Совсем не за меткую стрельбу по басмачам был возведен на пьедестал народной любви красноармеец Сухов из «Белого солнца пустыни». Они, как и недотепистый и невезучий Бумбараш, и дурашливый шукшинский Пашка Колокольников, и другие популярнейшие герои этого ряда, отмечены особой зрительской любовью именно потому, что получили благословение и поддержку мощнейшей фольклорной традиции. Как бы ни разнились между собой эти герои, в каких бы далеких исторических, социальных, возрастных и иных измерениях они ни находились, достаточно только слегка поскоблить камуфляж вроде бы весьма существенных различий, как обнаружишь контуры знакомой фигуры фольклорного «дурака».

Здесь стоило бы констатировать причастность чиковского «гонца» к фольклорной традиции и, выдав ему справку о соответствии сказочному прототипу, закруглиться. Но вот беда: авторы фильма, устремясь к фольклорным берегам, тут же сворачивают в сторону. Они либо непоследовательны, либо просто не в силах овладеть фольклорной традицией в ее полном объеме.

Ведь главный козырь фольклорной эстетики, ее ключевое свойство — безусловное торжество добра, победа светлого начала, восстановление нарушенной гармонии жизни. Народная художественная культура не избегала печальных, подчас жутких реалий действительности. Но стихия печального, страшного, жестокого должна была быть непременно укрощена и преодолена. В линии орнамента, в народной глиняной игрушке, волшебной сказке, песне и пляске все злое, темное, несчастное переплавлено в жизнеутверждающий мажор, выплакано, выплясано, вытеснено и побеждено тональностью света и надежды.

Фольклорная эстетика избегает бытового правдоподобия, прямолинейного копирования реальности. В народной сказке и песне, в эпическом сказании и театрализованном обряде действительность дерзко преображается средствами фантастики, гротеска, художественной идеализации. Любая жизненная ситуация, вполне обыденная коллизия в преломлении народной эстетики рассвечивается, обостряется и приподнимается. В былинном сказании о Микуле Селяниновиче, например, обыкновенная крестьянская соха сделана из золота и

«Кадриль», режиссер В.Титов

«Не послать ли нам... гонца?», режиссер В.Чиков

серебра. Сам же былинный «фермер» трудится в бархатном кафтане (!), в зеленых сафьяновых сапожках на высоком каблуке (!!), а на голове у него красуется пуховая шляпа с перьями (!!!). Куда там поротому-перепоротому критиками «лакировщику» Пырьеву с его «Кубанскими казаками».

Принципиальная установка фольклорной музы на мажорность, высветление, праздничность — в отличие от той же советской пропаганды, силком приучавшей к оптимизму, — не следствие какой-то особой косности, зашоренности сознания, а совершенно естественное продолжение всего многовекового и, прямо скажем, жутчайшего жизненного опыта. Именно тяжкая, подчас совершенно невыносимая жизнь побуждала народ отбирать, развивать, накапливать в своей культуре прежде всего то, что помогало ему жить, сохранять силы и надежду[3].

Острая недостача именно этого свойства и обнаруживается в фильме «Не послать ли нам... гонца?». Путь героя из своей деревни в столицу оказывается ни больше ни меньше как радищевской дорогой невыносимых бедствий и страданий. Чудище «антинародного режима», как любят выражаться зюгановцы, «и обло, и стозевно, и лайя». И потому каждая встреча героя на этом «крутом маршруте» — это очередная беда, это еще один удар в сердце. Тут все плохо, все ужасно: нищие старики, беспризорные дети, бандитствующая милиция, власть, ничем не отличимая от дурдома...

Повторим: правда жизни и правда сказки — вещи хоть и пересекающиеся, но разные. Принципиально разные!

Авторы одиссеи про мужика-правдоискателя между тем не решаются отдать предпочтение одной из этих полярных установок. Они растерянно мечутся, то пытаясь долбануть нас правдой-маткой, то начинают вдруг потешать.

Что правда, то правда — хорош и убедителен в роли сердобольного русского мужика М.Евдокимов. Да и вообще местами фильм смотрится как вполне живой, душевный рассказ о нынешней раскардашенной России. Но комедией, тем более народной, он все-таки не стал. И как ни странно, может быть, окончательно доконала его яркая и незаурядная актерская работа Льва Дурова. В фильме он играет настоящего деревенского дурачка, тронувшегося умом после известия о гибели двух своих сыновей в Афгане. Противоречие, которое раздирает весь фильм, особенно наглядно проявляется в этой замечательной роли. Дуров пытается комиковать, обыгрывая нелепый антураж своего героя, дурацкие ситуации, в которых он оказывается сам или вовлекает других. Но все же боли, непреодоленной горечи, даже болезненного надрыва здесь оказывается несопоставимо больше. И чем лучше, чем выразительнее играет Дуров, тем более надсадным делается фильм.

Но если так, то зачем же тогда «ломать комедию»?

«Не послать ли нам... гонца?» еще не самый большой завал завалыч на тернистом поприще «народной комедии». Как-то не очень смешно даже и на тех «народных», как, впрочем, и «ненародных», комедиях, авторы которых, в отличие от того же Чикова, пытаются нас во что бы то ни стало распотешить. Но сам жизненный материал, на котором строятся подобные фильмы-хохотунчики, по-видимому, настолько негативен сам по себе, настолько начинен смердящими миазмами, что, дабы преодолеть его, нынешние пересмешники не находят никаких иных средств, кроме самых грубых и вульгарных.

На грубоватых приемах работают даже самые удачные по нынешним временам комедийные фильмы. Вспомним хотя бы популярные рогожкинские «Особенности...», вполне пристойную «Сироту казанскую» В.Машкова или совсем свеженькую «Кадриль» В.Титова. Последняя, на мой взгляд, никак не заслуживает критических ехидств, щедро ей адресованных. Там действительно занятная сюжетная коллизия. Великолепен актерский квинтет. Но само сюжетное тесто, замешенное исключительно на хмельном синдроме, слишком тяжеловесно и никак не может подняться. Фильму не хватает волшебной легкости преодоле-

---

[3] Н.Михалков, неутомимо втолковывающий журналистам, что снял своего «Сибирского цирюльника» не про ту Россию, которая была, а про ту, какой она должна быть, почему-то стесняется прямо сослаться на эту главную традицию народной культуры. Но сработал он свой фильм именно в этом ключе.

ния омерзевшего пьяного быта, обрыдших семейных уз. Лишь в самый последний момент режиссер замечательно угадывает ключ волшебного преображения, показывая своих героев в празднично-сарафанистом танце.

Неужто и в самом деле зрелище страны, погребенной под обломками социализма, являет собой столь непреодолимую гнусность и непотребство, что не поддается никакому просветлению в принципе и не дает никакого повода для подлинно живой, доброй, естественной, а не вымученной или вовсе перекошенной злобой улыбки? Неужто прав всегда угрюмый красномордый Зюганов?

Вот уж нет!

Слава Богу, имеются все же, пусть и редчайшие, примеры подобного преодоления. Назову совсем вроде бы давнюю работу А.Баранова и Б.Килибаева «Трое». Или мою любимейшую овчаровскую «Барабаниаду», где печальный, жестокий, подчас просто гнуснейший жизненный материал вчистую побежден, божественно высвечен и переплавлен в зрелище столь же веселое, остроумное, сколь и возвышенное.

Секрет этого чудесно волшебного превращения я однажды уже пытался объяснить[4]. Дело, как мне кажется, заключалось не только в недюжинном таланте, не в изобретении каких-то особых технических приемов и художественных изощрений, но прежде всего в количестве света в авторской душе. Всех-то и делов!

Впрочем, хватит про комедию. «Народное кино» куют сегодня и на других направлениях. Как там обстоят дела с Госпожой Удачей?

Убить по-русски

«Жили-были дед да внучка в маленьком городке. Однажды внучку приманили к себе на бокал вина серые волки...» И.Любарская, стилизуя свою рецензию в «Общей газете» на фильм С.Говорухина «Ворошиловский стрелок» на сказочный лад, явно сделала это с иронически-язвительным прицелом, но угодила в самое что ни на есть яблочко, указав, возможно, нечаянно, из какого рода-племени происходит фильм и его герой. Ведь как бы ни преподносил Говорухин своего «ворошиловского стрелка» в качестве «обломка империи» (советской, разумеется), под советскими его одежками и приметами явно угадывается герой куда более древнего происхождения. Речь идет о популярной и в то же время едва ли не самой ненормативной фигуре русского фольклора — о так называемом «благородном разбойнике»[5].

Эпитет «благородный» в приложении к слову «разбойник» тем более озадачивает, что вся фольклорная эстетика строится на крайне жестком, полярном разведении добра и зла, на гранитной твердости этических оснований. Но в

[4] См.: «Удар пушинкой». — «Искусство кино», 1993, № 9.

[5] Всех непросвещенных по этой части отсылаю к замечательным работам Н.Зоркой «Фольклор — лубок — экран», «Уникальное и тиражированное». Будь моя воля, обучение студентов всех факультетов ВГИКа я бы начинал с обязательного штудирования этих двух книг.

«Окраина», режиссер П.Луцик

«Любить по-русски», режиссер Е.Матвеев

данном случае она сама дерзко рушит свои же собственные установления, увенчивая разбойных дел мастера ореолом благородства, романтизируя и возвышая того, кто, наплевав на закон, вершит суд по собственному усмотрению.

Зачем это понадобилось фольклорной музе?

Да, видимо, затем, что с незапамятных времен и до наших дней жизнь убеждала и продолжает убеждать, что жить по закону и жить по совести не всегда одно и то же. Жизнь сложнее, богаче, непредсказуемее даже самых мудрых законов. А уж там, где они не совсем разумны и человечны да к тому же не исполняются самими властями, между законностью и справедливостью разверстывается такая пропасть, что для ее преодоления народной художественной фантазии пришлось создать фигуру мятежного бунтаря, мстителя, который, решаясь на зло, творит добро.

На всякий случай напомню, что образ разудалого незаконопослушного молодца, плюющего на власть, закон, миропорядок и тем не менее милого народной душе, отнюдь не специфически русское изобретение. Это общемировой образ, укорененный во всех национальных культурах, хотя надо прямо сказать, что в русском фольклоре, народном театре, отечественной литературе да и в самой реальной нашенской истории разбойные атаманы погуляли куда как круче, чем Айвенги всех континентов, вместе взятые.

Ярко отметились они и в отечественном кинематографе. Самое первое его кинослово — «Понизовая вольница» — было вымолвлено во славу легендарного Стеньки Разина. И дальше, особенно в советские времена, пошло не хуже. В пестрой массовке персонажей фольклора советский кинематограф быстро разглядел и решительно облюбовал фигуру мятежного разбойника, ополчающегося на князей, помещиков-злодеев и прочих представителей власть имущих.

Нельзя сказать, что образ фольклорного бунтаря и народного мстителя перекочевал на экран из мира легендарных сказаний в нетронутом виде. Корректировочка была, а подчас еще и какая! Фольклорный образ социологизировался, подводился под надлежащие идеологические клише. Заметно осоветизировав фольклорный образ, придав ему несколько иные черты и обязанности, наш кинематограф с завидным энтузиазмом принялся укоренять этот тип героя, клонируя его на материале то одной, то другой национальной кинематографии.

В постсоветском кино эта линия не иссякла и даже разветвилась, по крайней мере на две основные ветви — «разбойно-бандитскую» и «повстанческую». Появились «хорошие» бандиты-мстители («Брат», «Мама, не горюй», «Цветы для победителей»), а рядом поднялись повстанцы-борцы с уже помянутым «преступным антинародным режимом».

Сейчас уже и не упомнить, кому первому на экране удалось поднять народ на вооруженную борьбу с властью проклятых «демократов». Мне лично как-то более всего запало в душу народное ополчение во главе с бывшим секретарем обкома в картине Е.Матвеева «Любить по-русски». Выстрел из противотанковой пушки по объединенным силам нынешних угнетателей русского народа прозвучал там ничуть не жиже, чем исторический залп самой «Авроры». И понеслось!

П.Луцик, не удовлетворившись боями регионального масштаба, повел в своей «Окраине» восставшее крестьянство ажно на саму Москву. И пусть вас не

смущает малочисленность этого повстанчески-освободительного похода. Для былинного стиля, каковым воспользовался режиссер-дебютант, не требуется обязательно прибегать к озеровским массовкам. Былина справляется с подобной задачей другими средствами.

Говорухин вообще ограничился вооруженным восстанием одиночки. К тому же его Робин Гуд со снайперской винтовкой — человек достаточно преклонного возраста.

Многие коллеги не приняли «Ворошиловского стрелка» категорически. И правильно сделали. Только мотивировки странные, ей-Богу. Одних шокировали специфические особенности казни — прицельный огонь по индикаторам мужского пола. А если б целил просто в башку или иные органы — что изменилось бы? Других сокрушило поведение участкового, который не побежал к прокурору доложить о раскрытом преступлении, а отпустил пролившего кровь мстителя восвояси, как бы даже поощрив его. «Закон не торжествует! — завопили ценители юридической стерильности. — Вот в Голливуде...»

Да плюньте вы на него, на Голливуд.

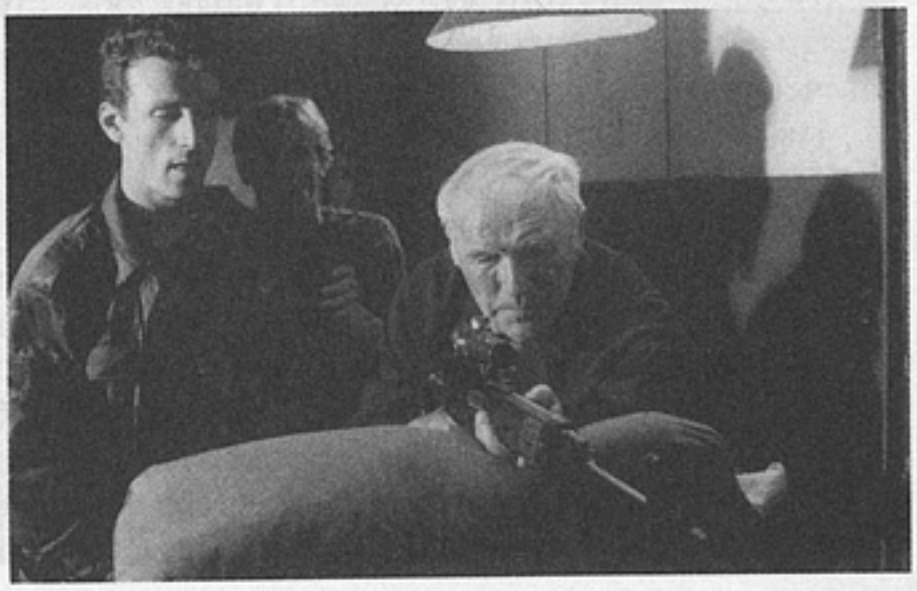
Вспомните-ка лучше народные песни, сказки, легенды про нашенских разбойничков. Они что, законопослушность призваны были воспитывать? И не многовато ли тогда нам придется выбросить из нашей национальной культуры образов и сюжетов, не выдерживающих теста на законопочитание? И не только из фольклора, но из того же «Дубровского» и много чего из Есенина и Шукшина?

Нет, право же, смешно костить Говорухина за юридическую некорректность. У него с другим беда — он не корректен прежде всего к законам самого искусства, к той художественной традиции, на территории которой вроде бы вознамерился потрудиться.

По отношению к этой традиции в «Ворошиловском стрелке» необратимо смещены все пропорции и акценты. В фольклоре и в произведениях, на него опирающихся, акты даже самого справедливого возмездия, тем более его подробности, занимают скромное место. Акцент делается на мотивировки, а не на процесс мести. В фокусе внимания сам герой-мститель, рассматриваемый не в своей разбойной функции, а в чисто человеческом плане.

У Говорухина все наоборот. В центре внимания режиссера оказывается прежде всего сама акция мести, ее тщательная подготовка и непосредственное исполнение, маскировка. В нагроможденности бытовых и чисто технологических подробностей, в смаковании деталей готовящейся казни и самой процедуры возмездия для режиссера главный кайф. Что при этом творится с самим казнителем — его страдания, борьба чувств, моменты сомнения и возможного раскаяния, — все это побоку[6]. Образ героя — и это при том, что исполнение поручено актеру грандиозных возможностей М.Ульянову, — урезан до чистой функциональности.

[6] Ту же подмену «человеческого» плана «технологическим» мы находим и в балабановском «Брате». Огромный метраж отдан подробностям подготовки оружия к предстоящей схватке, но даже и на копейку ничего не сказано про психологическое состояние героя. То же и в «Цветах для победителей».



«Ворошиловский стрелок», режиссер С.Говорухин

А как же с благородством и возвышением действительно все-таки прегрешившего — да еще как! — героя? Фольклорная традиция была крайне озабочена тем, чтобы «грехопадению» героя был заготовлен надежный нравственный противовес в самой конструкции образа, чтобы был выверен баланс светлого и темного, гарантирующий ореол безусловно привлекательной положительности. В замечательной картине Г.Шенгелая «Хареба и Гоги» действие вообще строится на том, что герои-бандюги заняты не столько своим профессиональным делом, а словно соревнуются в том, кто из них благороднее.

Но если при таком подходе название фильма Шенгелая по праву составили имена героев, то и название говорухинского киносочинения оказалось удивительно точным. Оно не про человека рассказывает, у которого стряслась беда, а всего лишь про «ворошиловского стрелка», и ни на грамм больше.

Тут как на ладони видна главная болезнь нынешнего российского кино. Я писал о ней уже не раз, называя ее сначала «острой сердечной недостаточностью», потом, по мере обострения болезни, «скорбным бесчувствием». Теперь настала пора говорить просто о бесчеловечности. Да, именно так. Нынешнее российское кино — за редчайшим исключением — можно считать самым бесчеловечным в мире, ибо оно тотально утратило интерес к отдельному человеку, его психологии и внутреннему миру. Герой на экране — это не отдельная яркая личность с неповторимым характером, эмоциональной палитрой, а всего лишь знак каких-то проблем, тенденций, типологический оттиск социально-психологических явлений, чаще всего — просто муляж, манекен, прикидывающийся на экране живым человеком.

Так и вижу, как оппонент уже готов обрушить на мою голову тяжеленный аргумент: «О каком внутреннем мире, о каких характерах и психологизме можно толковать, если в данном случае речь идет о самых что ни на есть низовых представителях жанровой палитры — комедии, боевике и т.д.? Тут козыри другие — закрученное действие, бей-беги, эффектные трюки, разящие аттракционы...»

Что ж, верно, да не совсем. Для отечественного кино — совсем неверно!

Если выстроить в ряд все главные хиты отечественного кино, буквально в каждом из них успех обеспечивался не жанровым антуражем, а образами героев, их яркими характерами, острой, неожиданной манерой их подачи. В этом — принципиальное отличие нашего опыта от опыта американского жанрового кино, природа которого — аттракцион, а герой — лишь конферансье в этой феерии аттракционов.

В самом деле, почему так неистово полюбили наши зрители красноармейца Сухова и таможенника Верещагина? Разве за то, что они стреляют лучше своих врагов? Разве «Мертвый сезон» запомнился хитросплетением шпионской интриги? Неужто Штирлиц со товарищи так врезался в народное сознание прежде всего потому, что преуспел в коварном шпионском ремесле? Неужели «Иронию судьбы» смотрят не насмотрятся вот уже двадцать с лишком лет только потому, что зритель не устал восхищаться известной анекдотической ситуацией, запускающей маховик сюжета?

Секрет поразительно прост: полюбились и запомнились герои, их характеры, яркое, нестандартное поведение. Их особая аура.

Вот это и есть наша главная кинематографическая традиция! Выросшая, кстати сказать, из того же русского фольклора. Его главные жанры, сюжеты и образы растапливали свое содержательно-проблемное ядро в лаве эмоций, в человеческих характерах.

Именно этой традиции Говорухин как раз и изменяет. Не хочет следовать? Не может? Не знаю. Но результат очевиден.

Без поддержки фольклорной художественной традиции прожить, конечно, можно. Но надолго запоминающихся, впечатляющих побед над зрительскими сердцами — абсолютно в том убежден — не дождешься!

Уж каким могучим и необоримым авангардистом был С.М.Эйзенштейн! Но и он вынужден был склонить свой могучий лоб перед силой фольклорной традиции. В «Александре Невском» наш первоклассик открыто присягнул опыту русской былины. А еще раньше он теоретически обосновал в «Методе» двуединую природу максимального художественного воздействия, когда в работу

вовлекаются одновременно и самые верхние слои сознания, и самые «темные» его низы, где притаились образы и коды фольклора.

К сожалению, такие понятия, как «фольклорная традиция», «фольклорность», да и само представление о народной художественной культуре в целом в киношной среде обычно отождествляются с репертуаром сильно осовеченного хора имени Пятницкого, с сувенирными матрешками или псевдонародными ансамблями типа оркестра имени Осипова. И не всегда наш брат кинематографист, высокомерно или просто бездумно противопоставляющий свою работу традициям фольклора, отдает себе полный отчет в том, что на самом-то деле он отделяет себя не просто от каких-то там дурацких расписных ложек и баянных переборов, но от чего-то куда более глубокого и важного. А именно — от самых глубинных, самой природой и тысячелетней историей сформированных эстетических ожиданий зрителя.

Внимать ли им, или идти наперекор — это уже другой вопрос. Но, по крайней мере, не мешало бы знать о последствиях того или иного выбора.

«Дайте, дайте мне песен расейских...»

В репертуаре кинематографа, уже авансом, наперед объявляемого «народным», имеется еще несколько приметных фильмов, которые не укладываются ни в одну из перечисленных выше номинаций. И хотя там верховодят практически те же самые герои (бандиты, ворюги и прочие грешники), но тональность повествования уже другая. Как бы более душещипательная. Назову хотя бы облепленного «Никами» чухраевского «Вора», шибко разрекламированную евстигнеевскую «Маму» и «Цветы для победителей» А.Сурина.

В названных фильмах вполне ощутим мелодраматический элемент. Культурные первопредки мелодрамы — это прежде всего народная баллада и более поздняя ее разновидность, именуемая обычно «жестоким романсом». Баллада — чуть ли не единственный жанр фольклорной палитры, настежь распахнувший двери перед драматической стихией жизни. Народные песни, относимые к этому кругу, не только самые печальные, но и наиболее трагические, подчас безысходные. Тяжелая сиротская доля, несчастная любовь, роковые измены, безвременная гибель, непоправимые жизненные ошибки, подлый обман — вот главные мотивы народной баллады. Жестокий романс идет в этом плане еще дальше. В нем рассказываются такие душераздирающие истории, что гора трупов в финале совсем не редкость, а уж одинокая заброшенная могилка просто обязательна.

Однако фольклорная культура-умница даже и горевать-то умела с пользой. И если уж бралась петь-рассказывать про что-то горькое, печальное, жестокое, то не для того, чтобы только разбередить лишний раз душу, а облегчить ее. Поэтому и баллада, и жестокий романс даже намеренно сгущали краски, устраивали сюжетно-событийную и эмоциональную нагнеталовку, чтобы и обязательный катарсис получился более глубоким.

«Мама», режиссер Д.Евстигнеев

«Вор», режиссер П.Чухрай

Как воспринят этот замечательный урок нашим нынешним кинематографом, который одним своим крылом исподволь начинает тянуться к опыту народной баллады?

По всем своим сюжетным мотивам чухраевский «Вор» напрямую, чуть ли не буквально выходил на означенную фольклорную территорию. Должен признаться, что в свое время живьем, «в натуре» был хорошо знаком с публикой, из которой вышел герой чухраевского фильма. Детство мое прошло под Казанью, которая в послевоенные годы просто кишела ворьем и прочим уголовным людом. Так же, живьем, я застал и традиции блатного фольклора. Блатные песни, манера их исполнения, жаргон так тогда поразили, что до сих пор сохранились в памяти.

Не плачьте, глазки голубые,
Не плачьте, не мучайте меня.
Вы знали, что вора полюбили,
О чем же вы думали тогда?

На фоне подобных живых и, надо сказать, пронзительных воспоминаний «Вор» Павла Чухрая просто оглушил своей эмоциональной кастрированностью. Сюжет, история — душераздирающие, эмоций — ноль!

К сожалению, фокус тот же, что и в большинстве нынешних российских фильмов: выпотрошено человеческое содержание героя. В фильме он — вор. И только вор. Много и подробно повествуется о его профессиональных навыках и операциях, но мы абсолютно ничего не узнаем о нем как о человеке. Кто он там, внутри? Каков? Почему стал таким? Так ли уж самодовольно несет свой крест?

Авторов это абсолютно не колышет. Торжествует функциональный подход к персонажу, хорошо знакомый по худшим фильмам советского кино, когда на экране маршировали люди-лозунги, а герой сводился к этикетке «новáтор», «консерватор», «враг». Просто поразительно возрождение советской мертвечины при столь, казалось бы, тотальной смене самого амплуа персонажей, при выходе на материал, по максимуму насыщенный эмоциональным динамитом. И это при том, что даже во времена страшенной коммунистической цензуры у нас были и «Путевка в жизнь», и «Калина красная». Все прахом!

Евстигнеевскую «Маму» я ждал с особой надеждой. Как-никак в главной роли — сама Нонна Мордюкова. Да и весь состав поистине звездный. Обнадеживало и то, что на пути к «Маме» режиссер, кажется, недурно подразмялся на «Русском проекте» ОРТ.

Но, конечно, более всего дразнила воображение сама жизненная история, положенная в основу фильма. История матери, которая своей роковой жизненной ошибкой переломала судьбы и себе, и всем своим сыновьям, а потом все-таки нашла в себе силы подняться и попробовать наладить жизнь еще раз, — тут таились такие возможности, что вероятность рождения воистину народного фильма была совсем не иллюзорной.

И опять сорвалось!

Завал, впрочем, произошел еще на уровне сценарной разработки. Теперь,

когда сценарий А.Алиева опубликован[7], об этом можно говорить со всей определенностью. Читая его, приходишь к мысли, что автор поставил перед собой сложную задачу — написать об этой потрясающей истории как можно более поверхностно. И преуспел. Даже главная сюжетная линия — линия матери — выписана на удивление убого, черство, без интереса к внутреннему миру героини. Великой актрисе по сути дела нечего играть. Ее трагедия — осознание своей страшной ошибки, — ее муки, вся сложнейшая амплитуда чувств хладнокровно отсечены. Но еще более бледно, плоско, схематично представлены ее сыновья. Вместо характеров — аттракциончики, экспонирующие братьев на уровне экзотических этикеток. Этот — сутенер и наркоман. Этот — шахтер. Голодный, он все время хочет есть. Этот — бабник. А того хлебом не корми — дай попалить из снайперской винтовки. И все! К этим стартовым характеристикам ничего не добавится до конца фильма, хотя и приключится тысяча самых невероятных событий. В их раскрутку и уйдет весь авторский интерес.

То, что очевидно в фильме Говорухина, в «Маме» вылезает изо всех пор. Русский сюжет, чисто русскую историю авторы вознамерились преподнести в упаковке голливудского боевичка. Вместо психологических и эмоциональных бездн, в которые ввергаются герои, нам преподносится до боли знакомый «экшн». Песни не будет!

Кстати, о песнях.

Заметили ли вы, что они уже давненько исчезли из наших фильмов? Наше новое кино принципиально немузыкально. Его сюжеты, способ их разработки, отсутствие подлинных человеческих чувств, переживаний словно исключают мелодию. В «Китайском сервизе» классические романсы в грандиозном исполнении самобытнейшей певицы Евгении Смольяниновой просто не воспринимаются на фоне той похабели, которая разворачивается на экране. Убогое зрелище опошляет, задавливает прекрасную музыку.

И эта исчезнувшая, уходящая с экрана песня и есть истинная оценка и, может быть, самый суровый диагноз того, что происходит с нашим кинематографом. В первую очередь — с теми фильмами, что уже авансом громогласно объ-
являются «народными».

---

[7] См.: «Киносценарии», 1998, № 4.

На заставках использованы картины украинской художницы Марины Примаченко

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Il dolce cinema

ВЕНЕЦИЯ-99

Хорошее разное кино, показанное на 56-м Венецианском фестивале, связывают с приходом нового директора Альберто Барберы. Его имя звучало на закрытии столь же часто, как имена продюсеров и родственников победителей. Блестящий дебют Барберы, руководившего Туринским фестивалем молодого кино, — кульминация его прежнего опыта. При изменении масштаба новых возможностей он — в роли премьера на венецианской «мостре» — остался верен критериям личной фестивальной режиссуры. Во-первых, всепроникающему контролю своего «глаза вседержителя» (так назывался фильм Стефана Эллиота с Эваном Макгрегором в роли агента секретной службы и одновременно ангела-хранителя собственной жертвы). Во-вторых, нетенденциозному (как в нормальной жизни) сочетанию сверхтрадиционных фильмов с суперрадикальными. В-третьих, спокойному небрежению модой, будто бы определяющей (а на самом деле маскирующей) «верх» и «низ» киноконъюнктуры. И, наконец, укрупнению самодостаточного значения отдельного фильма, чей актуальный контекст зачастую выходит за рамки конкретного фестиваля.

«Сладкое кино» (Il dolce cinema) — название документального фильма Мартина Скорсезе, сына сицилийских эмигрантов, понимание которых американский режиссер нашел у Росселлини, Де Сики, Пастроне, Блазетти, Висконти, Камерини... Удовлетворяя потребность в культурной самоидентификации, в осмыслении своей кинородословной, расширяя в комментарии к фильму понятие «story» до «history», Скорсезе представил «интимный дневник», пропустив историю итальянского кино сквозь личную историю.

«Сладкое кино» стало не лейтмотивом, а смыслообразующей коллизией нынешнего Венецианского фестиваля, который продемонстрировал «мир без правил и границ, мир, где все возможно» в программе «Сны и грезы», ставшей матрицей едва ли не всех значимых картин.

Сны и грезы — подоплека квазидокументальной биографии знаменитого гитариста 30-х годов Эммета Рея в фильме «Милый и отвязный». Вуди Аллен экранизировал одну из возможных версий жизни своего героя, вклеив «для достоверности» другие в собственный комментарий, а также в рассказ профессионального историка джаза. Ирония, дотошное ретро, страхи, обманы и темперамент буйного гитариста в блистательном исполнении Шона Пенна, положенные на неотразимый свингующий ритм картины, сократили расстояние между вымыслом и документом, придав вымыслу свойство частной истории и мифа. А документу — качество иллюзорного правдоподобия, труднодоступного без воображаемой биографии героя.

Победа над эмпирической реальностью оказалась родимым пятном разных программ фестиваля. Он открылся фильмом Кубрика «Широко закрытые глаза», втянувшим публику в состояние зыбкой — податливой и опасной — реальности. В то состояние, которое с непредсказуемым постоянством предъявляли, один за другим, фильмы разных фестивальных программ.

Энергично и легко взрываемая граница между сном и явью, между неползучим реализмом и бешеным полетом фантазии была единственной точкой опоры, которую обсуждали венецианские зрители. Независимо от жанровой, стилистической доминанты того или иного фильма, независимо от географии именно прорыв за осязаемое и даже видимое обострял контакты с конкретным произведением.

При всем том награды жюри, которое возглавлял любимец Венеции Эмир Кустурица, оказались совсем не радикальны. Призы азиатскому кино были сбалансированы призами европейскому. Кульминацией такого, по сути, нецеремонного — а на поверхности политкорректного — взаимного интереса стала картина Майка Ли «Вверх тормашками». Рассказ о реальных людях — жовиальном композиторе Салливане и беспокойном драматурге Гилберте, совершивших культурную революцию в музыкальном театре викторианской Англии, — задуман как biopic и — одновременно — как живая история о бескомпромиссных новаторах, сделавших понятие успеха беспроигрышным импульсом творческого обновления. История создания оперетты «Микадо», вдохновленной эстетикой театра Кабуки, история предпремьерных волнений и сценического триумфа, представленная с огромными вкраплениями собственно венца творения, показала на удаленном от нас материале XIX века актуальное сегодня чувство самоуверенной (а можно сказать — островной) независимости при нелицемерной готовности к диалогу. К переосмыслению чужого опыта. К звучащему как вызов равновесию традиции и эксцентризма, ритуальности и авангарда. В результате — новый тип (или жанр) музыкального фильма, поставленного в Старом Свете с английским исполнительским тщанием и по-японски невозмутимым артистизмом. Никто не удивился, что Джим Броудбент, сыгравший (в диапазоне от неукротимого эгоцентрика, властного партнера, уязвленного гордеца до измученного неврастеника) Гилберта, «короля сценических перевертышей», получил приз за лучшую мужскую роль. Хотя весь актерский состав этого фильма выверен (почти по метроному) Майком Ли в соответствии с высшими образцами музыкального и театрального ансамбля.

Беззастенчивое, в смысле лихое, самовыражение, ограненное скрупулезной режиссурой, перевернуло «вверх тормашками» предрассудки коммерчески

«Милый и отвязный», режиссер Вуди Аллен

выгодного и без скидок художественного предприятия. В конце XIX и теперь, на исходе XX века.

Сны и грезы определяли субстанцию кино самых разных режиссеров. Грезы, ставшие реальностью, в которой рухнули надежды, мучают эмигрантов из бывшей Югославии на задворках Вены («Северная окраина» Барбары Альберт, приз имени Марчелло Мастроянни молодой актрисе Нине Пролл). Потухшие и вновь обострившиеся мечтания закручивают сюжет картины Майкла Уинтерботтома «С тобой или без тебя» о добропорядочной ирландке, увлеченной Чужим — богемным французом, — но оставшейся после «грозового перевала» с родным мужем стекольщиком. Грезы о лучшей женской доле сводят с ума безработную героиню Валерии Брюни—Тедески (приз итальянского Сената), ушибленную синдромом Эммы Бовари, в фильме Марион Верну «Ничего не поделаешь». Встретив в супермаркете безработного, она надеется преобразить тусклый провинци-

альный быт в воображаемую жизнь ангелических любовников. Сны о небывалой интимной близости заставляют дать объявление в порногазете немолодую француженку в «Порнографической связи» Фредерика Фонтейна (приз Натали Бай за лучшую женскую роль). Грезы о духовной страсти несут ядреную героиню Кейт Уинслет («Священный дым» Джейн Кэмпион) с окраины Сиднея в Индию, откуда заблудшую овцу в образе строптивой бунтарки привозят на родную землю, на ферму, в пустыню, где уверенный в себе то ли спасатель, то ли пораженец (Харви Кейтел) пытается обезвредить ее сектантские замашки и пробуждает — через рискованную, некрасивую, мощную страсть немолодого мачо — способность к любви и состраданию. Мечты о безбедной чистой жизни приводят девочек-заморышей с улиц Бомбея в подпольные бордели, в золотую клетку, которая надежней угрожающей свободы («Публичное разоблачение» Дева Бенегала).

Сны и грезы растравляют натуралистические «Обманы» Чжана Сун Ву, корейскую версию садо-мазохистских упражнений. Утончают, казалось бы, будничный неореализм фильма Аббаса Киаростами «И унесет нас ветер» (Гран-при жюри, приз ФИПРЕССИ). Трансформируют социальную драму «Семнадцать лет» Чжана Юаня в притчу о прощении.

Завораживающая поэтика Киаростами воздействует сильнее скорбной чувствительности фильма Чжана Имоу «Ни одним меньше» (получившего «Золотого льва») с его безысходно красивыми пейзажами, проникновенными непрофессиональными артистами и благополучной развязкой. Китайская картина проигрывает спонтанной магии Киаростами, снимавшего деревню в иранском Курдистане, куда приезжает с неясными намерениями Чужой, вторгаясь с мобильным телефоном и фотоаппаратом в малодоступный быт-бытие стариков, детей, молодых женщин...

«Ни одним меньше» — история тринадцатилетней девочки, которую просят заменить учителя в деревенской школе с условием не потерять ни одного ученика. Один из них все же убегает на заработки в город, где ценой невероятных усилий девочка его отыскивает и водворяет на место. Сюжет основан на реальных фактах, сценарий писался с оглядкой на интервью с учителем из глубинки в западном Китае. Но эта реальность, считываемая китайскими зрителями словно калька их незавидного существования, предстает в фильме Чжана Имоу

«Вверх тормашками», режиссер Майк Ли

как проекция мечты о лидере, укрощающем регламентированную повседневность, с одной стороны, самоотверженным подчинением цели, а с другой — упрямым сопротивлением обстоятельствам.

Тринадцатилетняя девочка Вэй Минджи, отобранная из множества претенденток (в жюри Венецианского фестиваля красовалась Гон Ли, открытая миру Чжаном Имоу), вымуштрованная режиссером долгими репетициями (поначалу она даже не понимала его литературный китайский и нуждалась в пере-

водчике), возможно, станет новой звездой. Ведь Чжан Имоу «учил меня, — признается Вэй Минджи, — не только играть, но и быть лучше. Строго следил, чтобы я во время съемок не пропускала школу». Такое — без отрыва от производства — исполнение обязанностей школьницы-актрисы что-нибудь да значит. Страхование, например, от фальши. Но и отсутствие невыразимого, пропадающего в слове очарования, которым пропитан фильм Киаростами, тоже снимавшего в деревне и тоже — непрофессиналов. Но если хороший — с крепким сюжетом и отточенной пластикой — фильм Чжана Имоу оставляет некитайской публике роль пассивного наблюдателя, то «И унесет нас ветер» требует от зрителя других способностей. В одном из эпизодов, когда герой Киаростами бреется, уставившись в глаза зрителей, как в зеркало, режиссерский трюк раскрывает условность приемов известного неореалиста, с фильмами которого каждый вступает в непосредственную иррациональную связь.

Чжан Имоу сделал картину о заброшенном мире, и его универсальный гуманизм отозвался в сердцах членов жюри. Приз за режиссуру получил не столь известный китаец Чжан Юань, чей фильм «Семнадцать лет» (копродукция с Италией) не имеет благожелательной судьбы на родине. Мрачная атмосфера картины (затаенная вражда сводных сестер, одна из которых случайно, но в порыве праведного гнева убивает другую и садится на семнадцать лет в тюрьму) не разряжается ни в едином кадре. Несмотря на финальный катарсис этой негромкой трагедии (отец погибшей девочки прощает убийцу). Замызганные улицы, обшарпанные дома, угрюмый быт, скудная еда, ущемленные чувства, загнанные на опасную глубину, пугают китайцев настолько, что они предпочитают всего этого не видеть. Хотя бы на экране. Ведь сочувствие в этом фильме дается людям только ценой экстремальных событий и немыслимо в обыкновенной запущенной жизни, извращенной бедностью и ревностью. Чжану Юаню пришлось монтировать «Семнадцать лет» в Италии. Тут его и поддержали.

Все в Венеции остались довольны, кроме Аббаса Киаростами, который объявил (видимо, обидевшись за второй по значению приз), что участвует в конкурсе последний раз.

Не слишком внятен сюжет его фильма: несколько человек — мы видим только одного — приезжают в деревню, чтобы снять обряд похоронных причи-

«Ни одним меньше», режиссер Чжан Имоу

таний. В ожидании смерти старухи (ее мы так и не увидим) герой наблюдает (только вчера он болтал с беременной, а сегодня, уже разрешившись, она развешивает выстиранное белье), участвует в перепалках, разговаривает по телефону. Все. Потом он уезжает. Однако сюжетные пробелы создают гораздо большее, чем в прежних фильмах Киаростами, необъяснимое напряжение. Почти как в триллере, быстрота темпа которого возмещается здесь скоростью внебытовых — внесюжетных — ассоциаций. Созерцательной активностью вос-

приятия. Лакуны повествования придают этому незамысловатому фильму свободу и приподнятое настроение, не случайно озвученное доктором — местным «философом-поэтом», летящим на мотоцикле по иранским долинам и взгорьям: «Доверь свои губы, напоенные жизнью, ласковому дуновению моих любящих уст, и унесет нас ветер!»

«И унесет нас ветер» — фильм об умирании и невысказанных обретениях, о бесцельных поисках и мудрости. «Кино — это окно, — говорит Киаростами, — распахнутое в наши сны, благодаря которым мы лучше узнаем себя. Такое знание, такая страсть изменяют жизнь в соответствии с нашими грезами. У хорошо рассказанных историй есть один крупный недостаток — они не позволяют зрителям соучаствовать. А полусделанное, незавершенное кино довоплощается их творческими усилиями. В этом случае мы неожиданно получаем еще сотни фильмов, которые принадлежат индивидуальному миру каждого зрителя. В темноте зрительного зала мы даем человеку не только шанс помечтать, но и возможность самовыражения... Кресло в кинотеатре помогает больше, чем кушетка психоаналитика... Отношение к зрителю как к конструктивному элементу фильма в будущем веке станет неизбежным... В течение века кино принадлежало режиссерам. Будем надеяться, что настало время, когда в процесс создания вмешается обыкновенный зритель».

Эта новая, по Киаростами, роль зрителей-авторов, способных «дописать, вставив нужные, как в кроссворде, слова» или оживить собственные образы поверх «незавершенного фильма», неожиданно интерпретировалась в других картинах Венецианского фестиваля. Роль «зрителей» в качестве активных и одновременно сторонних участников экранных событий захватили сами герои. Размножение закрепленных поначалу ролей переиначивает идентификации персонажей в пространстве одного фильма.

В Иране кино придают чрезвычайное значение. Не потому ли Киаростами предполагает соавтора в любом человеке с улицы, в каждом зрителе?

Во Франции любят истории про мужчину и женщину. И Фредерик Фонтейн в «Порнографической связи» усаживает своих героев перед камерой для того, чтобы они, выйдя из роли, изменив прежний имидж, поделились — «как простые зрители» — воспоминаниями про свою связь, любовь, разрыв.

И если постановка Чжана Имоу с дирижером Зубином Метой оперы Пуч-

«И унесет нас ветер», режиссер Аббас Киаростами

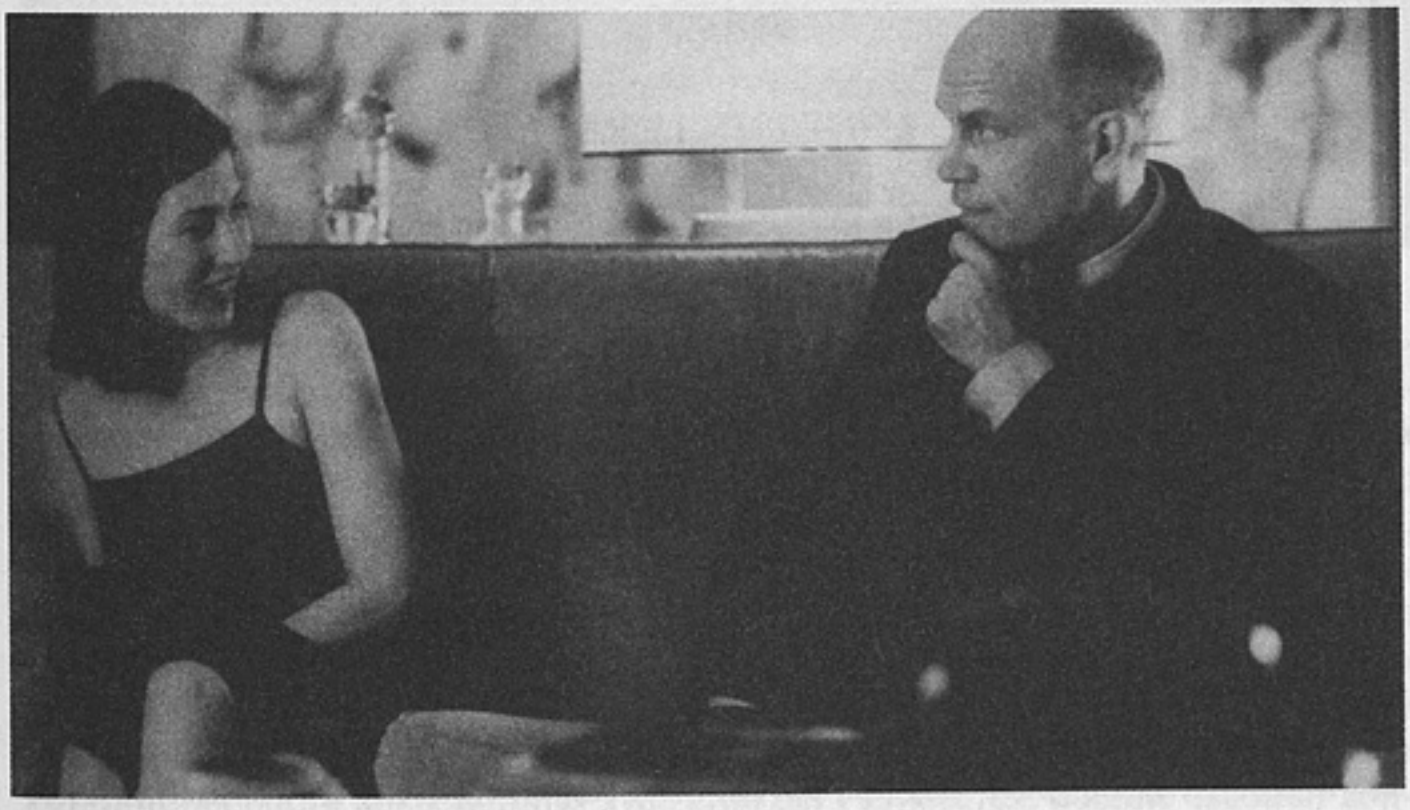
чини «Турандонт» во Флоренции не повлияла на непреклонный реализм его последнего фильма, то глубокую приверженность Майка Ли к английской натуральной школе вдруг потеснила тяга к театральной феерии. Оркестровые и сценические репетиции оперетты «Микадо» в его фильме — это не только образец жанра, но и дивертисменты на тему «сны и грезы», которые мановением режиссерской палочки перевоплотились в виртуозную кинореальность.

Идеи драматурга-режиссера Гилберта, предлагавшего избалованному и не-

удовлетворенному Салливану (его мечтой оставалось сочинение серьезной музыки) то сюжет о магическом зелье, способном превратить каждого человека в кого он только пожелает, то либретто о героине, по ходу действия становящейся старой и уродливой, в то время как хористы резво молодеют, странным образом отозвались в дебюте Спайка Джоунза «Будучи Джоном Малковичем» (приз жюри ФИПРЕССИ во внеконкурсной программе). Американский режиссер довел условные превращения опереточных героев до запредельного бравурного реализма. До блеска, распространившего сияние (привет Кубрику) над визионерами разных времен и народов.

Герои фильма Спайка Джоунза (турбулентный, весь в искрах сценарий написан Чарли Кауфманом) в результате маневров во времени-пространстве перерождаются в... Джона Малковича. Неудачливый уличный кукловод Шворц (филигранная работа Джона Кьюсака), имеющий беглость пальцев необыкновенную, получает место клерка в загадочной конторе на Манхэттене. Он случайно находит в стене своей низенькой кукольной комнатки, расположенной, однако, в небоскребе (тема высоты и глубины), небольшую дверь (аналог нарисованного очага в каморке папы Карло, недаром этот Шворц с куклами на дружеской ноге). За ней — дыру, ведущую в туннель, пролетев который — во чреве которого — он ощутил себя в шкуре Малковича. Летит он недолго, но выныривает на автостраде в Нью-Джерси. Впечатление ошеломительное. Поделившись своим потусторонним опытом с неприметной заботливой женой (превосходная, то есть превосходящая любые ожидания, роль Кэмерон Диас) и с красавицей коллегой Марсин, обольстительно сыгранной Кэтрин Кинер, он налаживает с этой предприимчивой сексапилкой бизнес-трюк. Отныне каждый желающий может ночью, прокатившись всего за двести долларов в туннеле, побыть самим Малковичем. Предприятие дефицитное. Выстраивается очередь. Но при этом реальный Малкович начинает чувствовать недоброе, ощущает в своем теле присутствие других, инородных тел и голосов. Тут начинается такое, что слово «фантасмагория» выглядит вялой тенью упоительных метаморфоз артистов, не принимавших — в отличие от артистов Кубрика — наркотиков, но непринужденно, натурально, азартно взрывающих подсознание, не скованное условностями правдоподобия.

Приходит время, когда и настоящий Малкович, натянув шапчонку на глаза, пристраивается в очередь страждущих поиграть в Малковича; его при этом никто не узнает. Расстроенный артист набирает в легкие воздух и, проскользнув тун-



«Будучи Джоном Малковичем», режиссер Спайк Джоунз

нель, решает больше не быть, отказаться от себя! Меняет образ жизни, имидж, женится на Марсин и... перевоплощается в кукловода, который первым почувствовал себя Малковичем. Когда же его кто-то узнал в баре, он этому бедолаге морду набил, не желая вспоминать о прежнем — настоящем — Малковиче.

Настоящий кукловод Шворц — Кьюсак исчезает. Но его роль берет на себя Джон Малкович. Теперь он опускает куклу-принца (пародию на себя, колосса на глиняных ногах) с колосников на сцену, где идет «авангардный» балет «Ле-

бединое озеро» под гром аплодисментов пресыщенной просвещенной публики. Но никто не пропадает бесследно. Шворц — Кьюсак реинкарнируется в дочери Марсин и Малковича. Смешались роли, люди и артисты. Индивидуальность посрамлена, но эффект расширенного сознания (подсознания), как настоящая игра, стоит свеч.

Начальник этой сомнительной бредовой конторы в небоскребе — старый чокнутый доктор Лестер (Орсон Бин). На самом деле — в другой жизни-иллюзии — он был моряком, а теперь воскрешен Спайком Джоунзом из мертвых для роли «режиссера» этой фантастической комедии о любви и страсти к перевоплощениям. О том, что весь мир — кино, где всякий персонаж — артист.

Когда же настоящий Малкович постареет в своей новой роли, этот «доктор» вернется в возраст молодого моряка. Чем не вольная — случайная — импровизация замысла Гилберта из фильма «Вверх тормашками», придумавшего после оглушительной премьеры «Микадо» сюжет про старение-омоложение протагонистки и хористов...

В финале «Будучи Джоном Малковичем» дочка кукловода Малковича оказывается («вверх тормашками») плодом любви двух лесбиянок, спавших в своих снах и грезах с артистом Малковичем. Она плывет под водой, рождающей смертных артистов, но бессмертных персонажей.

Новая версия «Алисы в Зазеркалье» (Шворц — Кьюсак ходит в офисе согбенным, упираясь в неправдоподобно низкий потолок) — очередной интеллектуальной шарады — имеет в этом фильме интродукцию. Развернутый эпизод головокружительного танца Джона Малковича, разбивающего зеркало, в котором отражается его лицо без грима, и пролетающего сквозь кадры из фильмов со своим участием, сквозь собственные роли, сквозь прежнюю жизнь, — невиртуальный мир. А из него — навылет — в виртуалку, в инобытие суперзвезды Малковича, получившего в фильме Спайка Джоунза роли медиума и сверхмарионетки.

После этой картины незазорно говорить о новом дыхании скомпрометировавшего себя или немодного уже постмодерна. Однако его блестящее возрождение демонстрирует авторский беспредел не меньше, чем переменчивость взглядов на то, «что носят». Вдохновенная закрученность фильма держится на строгой адекватности сценария режиссуре, на парадоксальной точности привычных и придуманных здесь совершенно эксклюзивных актерских имиджей. Никто и ничто не тянет одеяло на себя, а сценарные виражи синхронно переводятся в визуальное сумасбродство. Главная же уловка Спайка Джоунза состоит в том, что реальный артист, преображаясь в обыкновенного человека, становится фикцией! И — одновременно — еще одним вымышленным героем Малковича. Растиражированного и захватанного другими людьми — персонажами этого фильма, радостно теряющими индивидуальность.

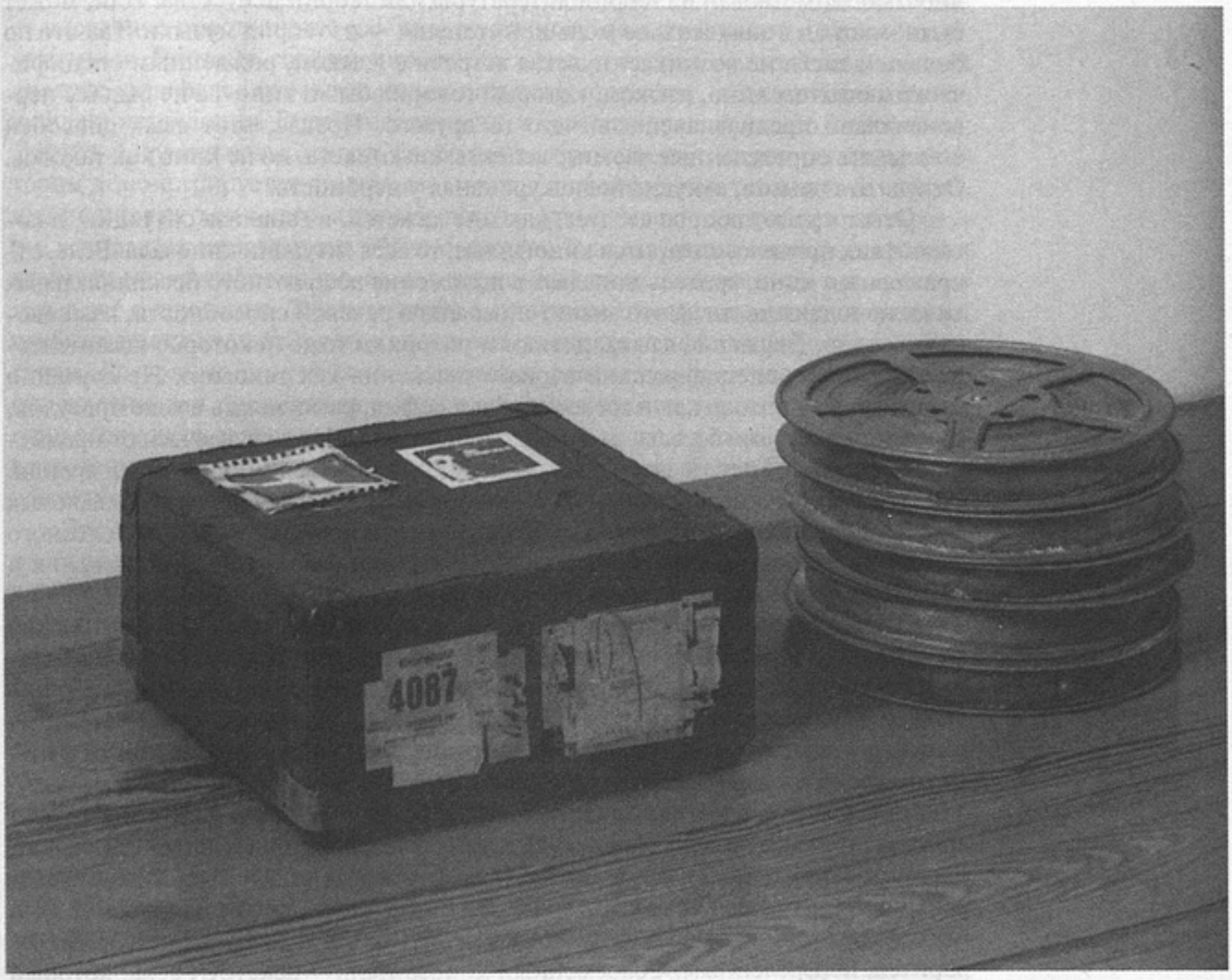
Выходит, каждый может стать в полетах наяву Джоном Малковичем. Но не каждый «Малкович» сумеет даже в страшном сне отказаться от себя. И только такие исключения, как Спайк Джоунз, отказываются отождествлять чудотворный реализм своего дебюта с магическим сюрреализмом. (Кэмерон Диас, увидев впервые Спайка Джоунза, была удивлена его сходством с Де Ниро. Потом она разобралась в скрытом таланте режиссера быть похожим на кого угодно. Кэтрин Кинер приводило в замешательство его всегдашнее несоответствие любому ожиданию. А Джон Малкович — настоящий — заметил, что «в отличие от классической героини Бланш из «Трамвая «Желание», которая говорит: «Я хочу не реальности, а чуда», — Спайк хотел сделать не сюрреальный, а реалистический фильм».)

На Венецианском фестивале каждый зритель мог найти себе идентификацию по вкусу, подобно трепетной аккуратистке Натали Бай в «Порнографической связи», заматеревшему профессионалу Харви Кейтелу в «Священном дыме», расторможенной Николь Кидман или старательному Тому Крузу в «Широко закрытых глазах». Не говоря о тех, кто, не будучи Малковичем, в его шкуре все же побывал.

Одной — избранной или приобретенной — ролью мало кто в Венеции довольствовался. Не случайно за «свою жизнь в искусстве» был вознагражден нестареющий король комедии, режиссер, продюсер, «звездный мальчик» Джерри Льюис, выступивший на закрытии с эстрадным номером под видом благодарственной речи, которую все слушали с широко открытыми глазами.

БОРИС ГРОЙС

Музей как медиальная среда



Джозеф Бойс.
Молчание. 1973

Искусство имело дело с различными медиальными средствами; в давние времена такими средствами были мифология и религия (мифология и религия в своей первичной данности являются медиальными средствами, поскольку в их функции входит обеспечение социальной коммуникации). Позднее их место заняли природа, городская среда и современные средства сообщения, такие, как автомобиль, поезд или самолет. В конце 50-х — начале 60-х годов была открыта новая тема для искусства — реклама и фотография моды. В наши дни особый интерес вызывает киноискусство. Когда мы сегодня говорим о медиальном искусстве, то в первую очередь имеем в виду движущиеся изображения, которые подвергаются вторичной контекстуализации и оценке в рамках видео- и киноинсталляций современных художников. Разумеется, вполне законен вопрос, в чем же цель этой вторичной контекстуализации кино в традиционных художественных пространствах. Кино и без того пользуется большим успехом, оно является признанной художественной формой, обладающей своими собственными законами, приемами и традициями. Речь в данном случае, судя по всему, вряд ли идет о медиа, нуждающейся в дополнительной поддержке со стороны традиционного искусства. Так что даже появляется подозрение, что традиционные виды искусства хотят присоседиться к невероятному, исторически почти уникальному успеху кинематографа в XX веке, чтобы позаимствовать

кое-что и для себя. Однако я попробую доказать, что художественная переработка освобождает кино, медиальное изображение из зоны немоты, в которой оно по-прежнему пребывает, несмотря на свой коммерческий успех.

Разумеется, уже много десятилетий существует и успешно действует кинокритика, а также теория кино. Опубликована масса литературы о кино, в которой можно прочесть много интересного и верного. Но если прочитать эту литературу более внимательно, возникает впечатление, что аналитический аппарат, равно как и аппарат риторический, используемый при изучении кино, полностью заимствован из теории литературы или теории искусства. Или, может быть — хотя и в значительно меньшей степени, — из теории музыки. Так что по большей части не возникает чувства встречи с языком, рожденным специфическим опытом кино, языком, который говорил бы «о кино», а не был бы первоначально предназначен для чего-то другого. Правда, этот язык способен описывать определенные частные аспекты кинотекста, но не кино как таковое. Откуда эта немота, откуда эта дискурсивная ущербность?

Ответ на этот вопрос следует, как мне кажется, из анализа ситуации, в которой, как правило, смотрится кинофильм, то есть ситуации кинозала. Ведь, отправляясь в кино, зритель попадает в положение абсолютного бессилия, паралича, неподвижности. А это значит и паралича речевой способности, языкового бессилия. Движение языка, логики и риторики тоже некоторое квазителесное движение, специфический вариант движения как такового. Не случайно греческая софистика, как и греческая философия, развивалась в ходе прогулок, свободного течения беседы, за счет способности свободно отвлечься от предмета, отдалиться от него и затем снова к нему приблизиться с новой точки зрения. Все эти типические пространственные описания мыслительных и языковых движений отнюдь не просто метафоры. Возможность свободного телесного движения в пространстве является неотъемлемым условием возникновения и развития мышления, поддающегося словесному оформлению.

Однако если что и движется в течение обычного киносеанса, так это только изображение на экране, развертывающееся во времени, тогда как зритель остается пассивным. Тем самым движение киноизображения заменяет зрителю движение мысли и языка. Зритель оказывается неподвижным, он застывает не только физически, но и духовно, он, как говорится, «захвачен» фильмом. Иначе говоря, если использовать выражение Делёза, зритель превращается в мыслящий автомат. В этом отношении поход в кино более всего напоминает виды архаической, аскетической практики чистого созерцания. От видений, являющихся пребывающему в неподвижности аскету, в его памяти задерживается, вероятно, лишь несколько картин, позднее канонизируемых в качестве икон. Или несколько слов, затем обращаемых в молитву. Но все в целом остается, как говорится, неизреченным. Современный кинозритель — аскет XX века, который за свои видения также расплачивается немотой.

Именно этим кинематограф отличается от традиционных, так называемых высоких искусств. Читатель может быть активным в обращении с книгой: он выбирает место чтения, ритм чтения и т.д. Столь же активен зритель в отношении классического живописного изображения: он может активно перемещаться в экспозиционном пространстве, в то время как картина пассивно висит на стене. В театре или в музыкальном зале артисты и публика находятся в одном помещении. Это дает публике по крайней мере виртуальную возможность срыва спектакля, можно закидать артистов помидорами или апельсинами или освистать их и прогнать со сцены. Между прочим, такие сцены зрительского мятежа, срывающего спектакль, часто показывают в кино, здесь можно было бы напомнить фильмы с участием Бастера Китона, братьев Маркс или многочисленные мультфильмы о Микки Маусе. В этом отношении характерна и знаменитая сцена из одного из фильмов о Бэтмене, в которой Пингвин — соперник Бэтмена — замазывает и портит картины в художественном музее. Именно в этих эпизодах кино переживает свой подлинный триумф и демонстрирует свое преимущество перед другими медиальными средствами. Дело в том, что кинозритель скован не только ситуацией и конвенциональными нормами, а еще и онтологически бессилен в отношении происходящего на экране. Он разве что может прервать киносеанс, но в ход действия фильма вмешаться не в состоя-

нии, он не может прервать фильм как таковой. Ведь кинофильм — это не ограниченный предмет в реальном пространстве. Если кинозритель начинает бороться против фильма, его борьба становится борьбой с призраками, а призраки неуязвимы.

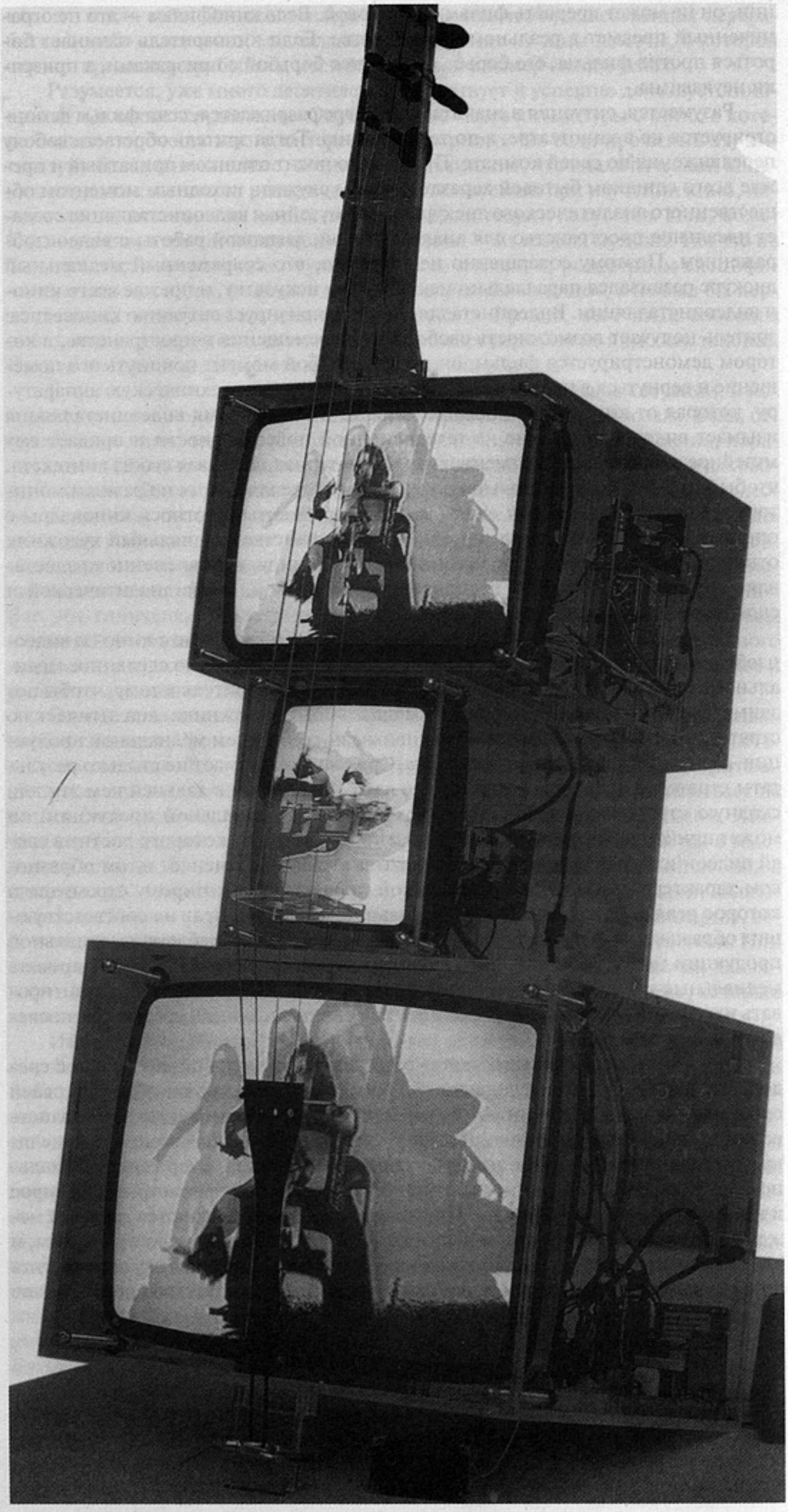
Разумеется, ситуация в значительной мере разряжается, если фильм демонстрируется не в кинотеатре, а по телевидению. Тогда зритель обретает свободу передвижения по своей комнате. Правда, это носит слишком приватный и прежде всего слишком бытовой характер, чтобы служить исходным моментом общественного аналитического дискурса. Зато музейная видеоинсталляция создает идеальное пространство для аналитической, языковой работы с видеоизображением. Поэтому совершенно не случайно, что современный медиальный дискурс развивался параллельно медиальному искусству, и прежде всего кино- и видеоинсталляции. Видеоинсталляция секуляризирует ситуацию киносеанса: зритель получает возможность свободного перемещения в пространстве, в котором демонстрируется фильм, он может в любой момент покинуть это помещение и вернуться в него, а прежде всего — увидеть всю техническую аппаратуру, которая от кинозрителя обычно скрыта. В то же время видеоинсталляция изымает видеоизображение из телевизионной повседневности и придает ему музейное очарование. Фрагментируя киноматериал, вырывая его из контекста, чтобы затем поместить в новый контекст, распределяя фильм по разным мониторам, постоянно повторяя его отдельные фрагменты, соотнося кинокадры с определенными предметами в реальном пространстве, медиальный художник отнимает у кино пафос внеположенности этому миру, одновременно предоставляя зрителю возможность восприятия кино в иной, более аналитической и сложно организованной перспективе.

Это свободное и в то же время аналитическое обращение с кино- и видеоизображением, которое идеальным образом реализует удачно сделанное медиальное искусство, подталкивает, как уже говорилось, зрителя к тому, чтобы позаимствовать у соответствующего медиального художника аналитическую стратегию выбора и самому стать активным потребителем медиальной продукции. Подчеркиваю: в идеальном случае зритель перенимает не столько результаты стратегии художника, сколько ее саму. Используя в дальнейшем эту или сходную стратегию в собственном отношении к медиальной продукции, он может прийти к совершенно иному результату, чем тот, которого достиг в своей видеоинсталляции художник. Однако это ничего не меняет в том образцовом характере отношения к медиальной продукции, к которому стремится и которое реализует качественное медиальное искусство. Ведь на соответствующих образцах зритель учится тому, что все параметры потребления медиальной продукции могут меняться, и он начинает по-своему деконтекстуализировать медиальные изображения, находить для них новые контексты, фрагментировать их, соединять по-новому, сдвигать и располагать в иной временно́й последовательности и т.п.

При этом музей вовсе не остается всего лишь нейтральной, прозрачной средой для представления медиального искусства, поскольку он обладает своей собственной материальностью, своей непрозрачностью, своими пространственными и временны́ми параметрами, с самого начала существенно определяющими функционирование изобразительного искусства. Вторжение медиального искусства в музей во многих отношениях ставит эти параметры под вопрос и тем самым меняет и сам музей. При этом прежде всего стираются границы между отдельным произведением искусства и экспозиционным пространством, и эти границы требуется выработать заново. Я бы хотел в данном случае обратить внимание лишь на три аспекта, в которых медиальное искусство бросает вызов музею.

1. Музейное освещение

Традиционно источник музейного освещения находится вне произведений искусства, делая возможным созерцание этих произведений. В музее царит совершенный день, пусть это и искусственный день. Медиальное искусство — в форме кино- и видеоинсталляции, — напротив, принесло с собой в музей вели-



Нам Чжун Пайк.
TV-виолончель

кую ночь и сумерки (в этом, собственно, и заключается, по-моему, главное, что сделало медиальное искусство для музея). Однородное, потребительское (как в универмаге) освещение современного музея померкло. Музейное освещение уже не служит созданию оптимальных условий созерцания, то есть организации пространства, в котором зритель мог бы передвигаться свободно и быть уверенным, что найдет оптимальную зрительскую позицию. Музей как музей медиального искусства уже не является пространством абсолютной видимости. В этом музее в экспозицию включаются невидимость, темнота, неуверенность ночной среды, а распределение светлых и темных зон подсказывает зрителю определенную зрительскую позицию. Пользуясь известным образом из философии искусства Хайдеггера, можно сказать, что зритель идет в медиальной инсталляции туда, где есть просвет, где прорублена просека.

И прежде всего следует отметить: музейное освещение уже не освещает произведения искусства извне. Вместо этого теперь сами изображения — видео-, кино- и теле- — излучают свет. Возникает вопрос: является ли этот свет принадлежностью произведения искусства? Является ли он частью работы или нет? Прежде музейное освещение было несомненной символической собственностью зрителя, в этом свете он видел произведение искусства. Теперь свет становится частью произведения и тем самым контролируется и организуется художником. А взгляд зрителя начинает подчиняться этой организации света. Речь идет при этом о существенном смещении власти над условиями освещенности во время созерцания изображения, а тем самым и о смещении самой зоны видимости, о новообретенном контроле художника над взглядом зрителя, контроле, который еще слишком мало осознан.

Но это еще не все. Электрический свет, в котором предстают медиальные изображения, — это свет бесконечный, превосходящий музейное пространство, поскольку истоки этого света лежат далеко за пределами музея. В электрическом свете явлена вся мощь современной технической цивилизации, излучаемая на зрителя произведениями медиального искусства. Созерцание медиального искусства — прежде всего созерцание электрического света, подобно тому как ранее человек пытался созерцать солнце и звезды. Или, вернее, подобно тому как человек пытался уловить третий, божественный свет, чтобы узреть в этом божественном свете истину. Похоже, что пророчества знаменитой оперы-мистерии «Победа над солнцем» (поставленной в 1913 году Хлебниковым и Малевичем) исполнились: солнце померкло, а божественный свет стал светом искусственным, электрическим, перешедшим в символическое владение современного художника.

2. Время

Контроль за временем созерцания также переходит от зрителя к художнику. В традиционном музее зритель, как уже говорилось, полностью контролирует время созерцания: он может в любой момент прервать созерцание картины, чтобы затем снова к ней вернуться. Картина при этом остается неподвижной, тождественной себе и не противится повторному рассмотрению. К движущимся изображениям это не применимо: они диктуют зрителю время их созерцания. Если мы прерываем созерцание произведения видеоискусства, а затем возвращаемся к нему снова, мы что-то в нем пропускаем. Неожиданно с нами в музее начинает происходить то же, что и в жизни, где наиболее важное всегда оказывается пропущенным. В музее тоже фактически выставлено неохватное, упущенное, ускользающее.

В традиционном музее время контролирует зритель, в кинотеатре — создатель фильма. В контексте медиальной инсталляции между художником и зрителем возникает борьба за господство, за контроль над временем созерцания. То есть и время музейного созерцания должно быть определено в ходе этой борьбы заново, тем более что эта борьба дополнительно обостряется из-за изменившейся позиции художника в общей временно́й экономике зрительного восприятия.

Дело в том, что чрезвычайные затраты труда, времени и сил, которые требовались для создания традиционного произведения искусства, находились в ошеломляющем противоречии с временны́ми условиями потребления произве-

дения искусства, ведь после того как художник долгое время упорно работал над своим произведением, зритель мог без особых усилий, всего одним взглядом принять его к сведению. Отсюда превосходство потребителя, зрителя, коллекционера над художником-живописцем как поставщиком картин, производимых утомительным физическим трудом. Лишь с появлением фотографии или видео художник оказывается на одном временно́м уровне со зрителем, поскольку медиальный художник производит свои изображения мгновенно, простым включением камеры. Если при создании медиального произведения расходуется более длительное время, то это стратегически спланированное время, а не неизбежное, обязательное, как это было ранее. Производитель изображения уравнивается во временно́й экономике зрительного восприятия с потребителем изображения. Более того, камера может фиксировать изображение и автоматически, так что художник вообще не тратит на это свое время. Тем самым художник получает временной выигрыш: зритель затрачивает больше времени на созерцание изображения, чем художник затратил на его производство.

3. Ценность

Этот третий момент, как известно, является наиболее спорным. Чем больше новое медиальное искусство вторгается в музеи, тем больше распространяется ощущение, что музей как социальный институт испытывает кризис. Одни приветствуют такое развитие и надеются, что музей в результате этого кризиса станет более открытым, привлекательным и доступным для широкой публики, отказавшись от своих устаревших и ставших сомнительными элитарных претензий. Другие, напротив, опасаются, что музей уже теряет свою автономию и в конце концов включится в большие медиальные структуры и превратится в своего рода «Диснейленд» развлечений с культурной претензией. Речь при этом идет, в сущности, о следующем: когда возникает художественная ценность произведения искусства и кто решает вопрос об этой ценности, художник или зритель? Ранее положение казалось однозначным — художник создал, а зритель вынес решение. Однако в контексте кино- или видеоинсталляции художник функционирует в первую очередь не как автор, а как образцовый зритель фильма — своей инсталляцией он устанавливает правила, по которым следует смотреть и интерпретировать фильм. Но если художник — образцовый зритель, то ситуация, в которой выносится ценностное суждение, становится действительно сложной, поскольку зритель ощущает некоторое принуждение принять перспективу, в которой он должен смотреть фильм в рамках созданной художником инсталляции. Тем самым суждение, которое зритель может вынести о работе в целом, становится с самого начала проблематичным, то есть переплетенным с суждением художника. Таким образом, вопрос о ценности оказывается в данном случае важнейшим, но одновременно и неразрешимым вопросом.

Итак, музей наших дней превратился — как музей медиального искусства — в территорию, на которой происходит постоянное перетягивание каната между взглядом зрителя и взглядом художника. Это отличает пространство музейной медиальной инсталляции, во-первых, от традиционного музейного пространства, в котором безраздельно господствует взгляд зрителя, и, во-вторых, от обычной ситуации потребления медиальной продукции, когда — по крайней мере в тенденции — господствует взгляд художника, приковывающий внимание зрителя к медиальному изображению. Так что в заключение можно сказать: чем больше индивидуальная музейная медиальная инсталляция отражает и учитывает это противоборство двух взглядов, тем более удачной она оказывается, то есть тем больше она отвечает свойствам того пространства, в котором она выставляется.

Перевод с немецкого С.Ромашко

ВИЗУАЛЬНЫЙ ВЕК

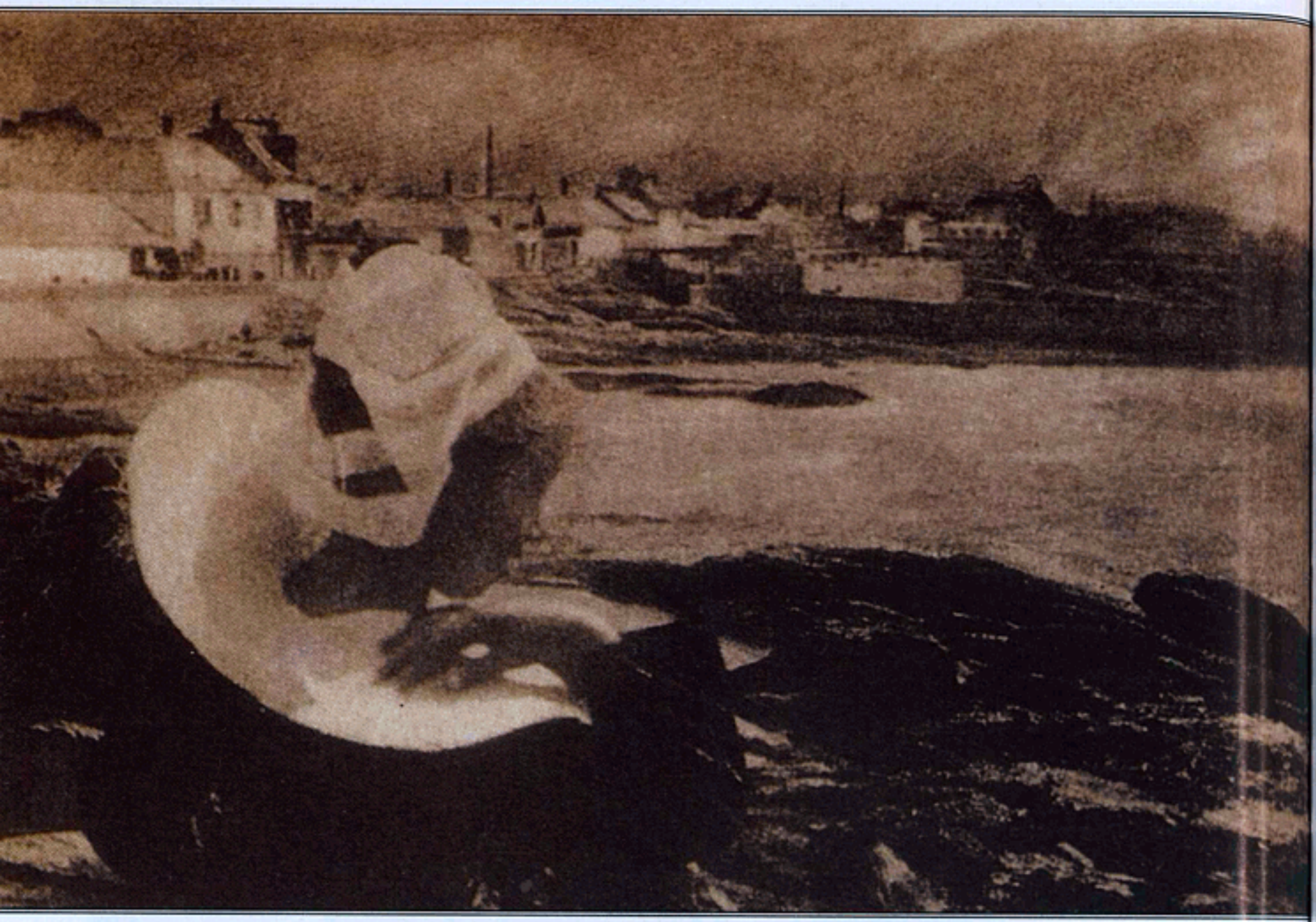
фотоселекция **Евгения Березнера** текст **Владимира Левашова**

Было время, когда кино еще не было, но уже была фотография. Фотографы первыми научились извлекать из реальности фрагменты нематериальной видимости и превращать их в магические изображения-объекты. Жизнь, сиюминутная и неуловимая, с изобретением фотографии обнаружила поразительное свойство — оставаясь узнаваемой, обращаться из динамической протяженности в россыпи отдельных предметов, которые теперь можно было копировать и размножать. С фотографией человек обрел способность свободной манипуляции видимым. И теперь в согласии с его желанием действительность могла послушно складываться в любые повествовательные ряды, выстраиваться во всевозможные сюжетные перспективы. Ее объективность перестала отличаться от человеческой субъективности. И когда остановленное, замороженное движение оказалось реконструировано, воссоздано уже по человеческим законам, из фотографии родились «движущиеся картинки». Появился кинематограф, новоизобретенная иллюзия жизни, ставшая зеркалом еще нашего, но уже почти истекшего столетия.

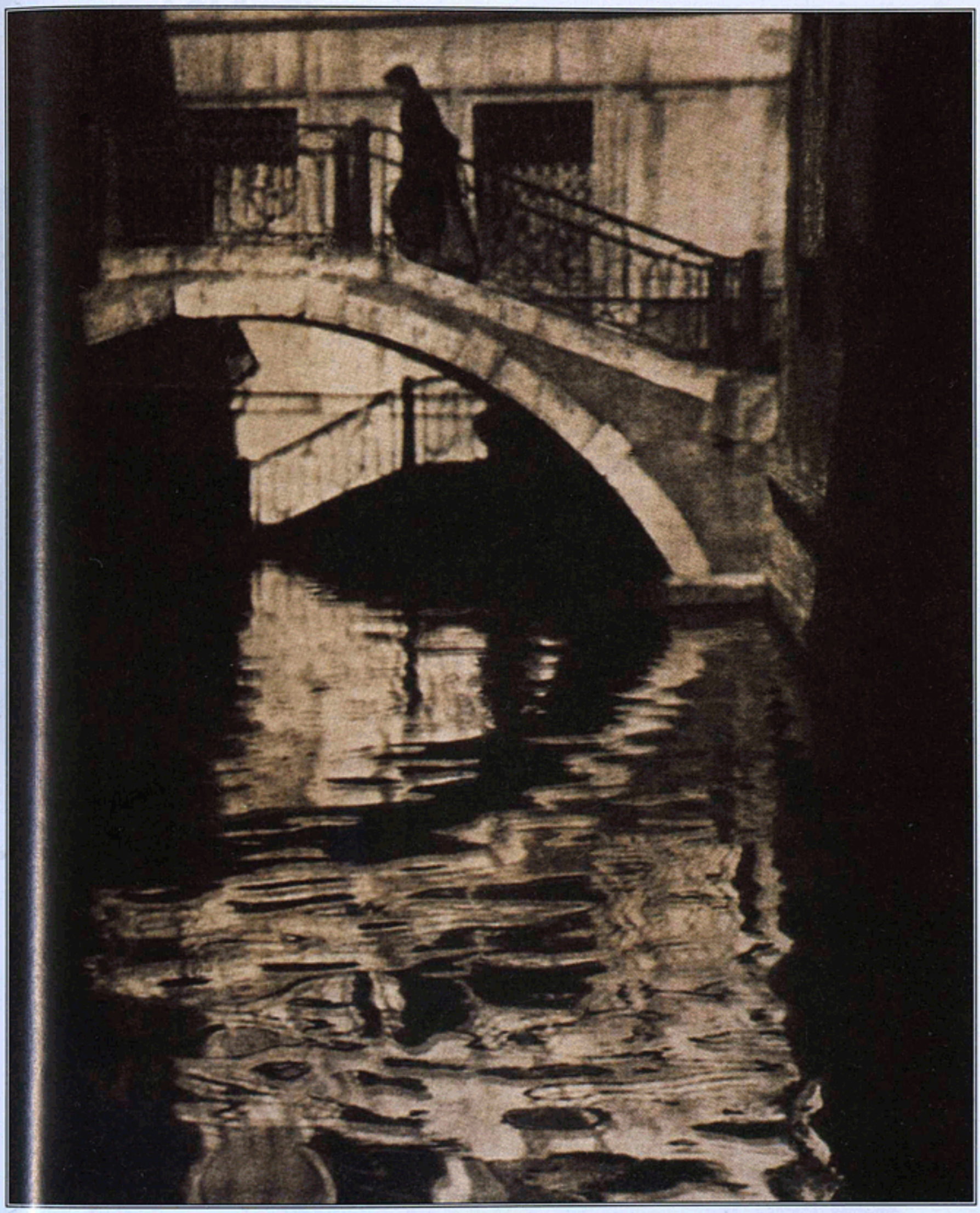
В отношении к кино фотография выглядит основой и примитивом. Наверное, поэтому, несмотря на ее разрастающееся всеприсутствие в социуме, мы испытываем к ней ностальгическую нежность, словно к собственному прошлому. Она меньше и поэтому больше, чем кино, — невидимая внутри последовательности кинокадров, незаметная в гладком движении экранных образов. Она, несмотря на свою повседневную стертость, навсегда останется чем-то немыслимым, каким-то невообразимым чудом. Фотография — первое из новых искусств, которые, в отличие от предыдущей художественной деятельности, проистекают из научного открытия и технического изобретения общего, вышеэстетического рода. Прежде искусство было только искусством, монофункциональной активностью. С изобретением фотографии то, что раньше было искусством, открылось как принципиально иная, бесконечно полифункциональная деятельность. Как средство научной систематизации, технического документирования и репродукции, эстетического опыта, социальной коммуникации и т.д. и т.п. Фотография как всеобщая практика и новый тип опыта пошатнула господство Слова и однозначность Закономерности, выделив в отдельный, с той поры все более разрастающийся домен реальность собственно человеческого, персонального, субъективного присутствия в мире, утвердив рядом с законами натуры незыблемость прав и потребностей антропологического характера — фантазии, частного опыта, субъективного взгляда, случайного впечатления. И главное, составила нерушимую взаимозависимость, не поддающуюся окончательному пониманию, бесконечной сложности связь.

Чудесная игрушка, извлеченная из сердцевины природы посредством технического остроумия, фотография сместила вектор познания с глобально метафизической — религиозной и абстрактно-философской — проблематики к проблемам социального и личностно-психологического характера, то есть радикально изменила саму общеязыковую эпистему. Потому, открывая на страницах «Искусства кино» годовой фотопроект, мы обращаемся не только к основам кинематографа, но шире, к основам современного опыта визуальности, в своей привычности сегодня только кажущегося неразличимым. За рамками проекта останутся первые шестьдесят лет фотографии, ее детство, пришедшееся на девятнадцатое столетие, первоначальные опыты фотографического самоопределения. Мы начинаем с отрочества, с порога зрелости — с рубежа XIX и XX веков.

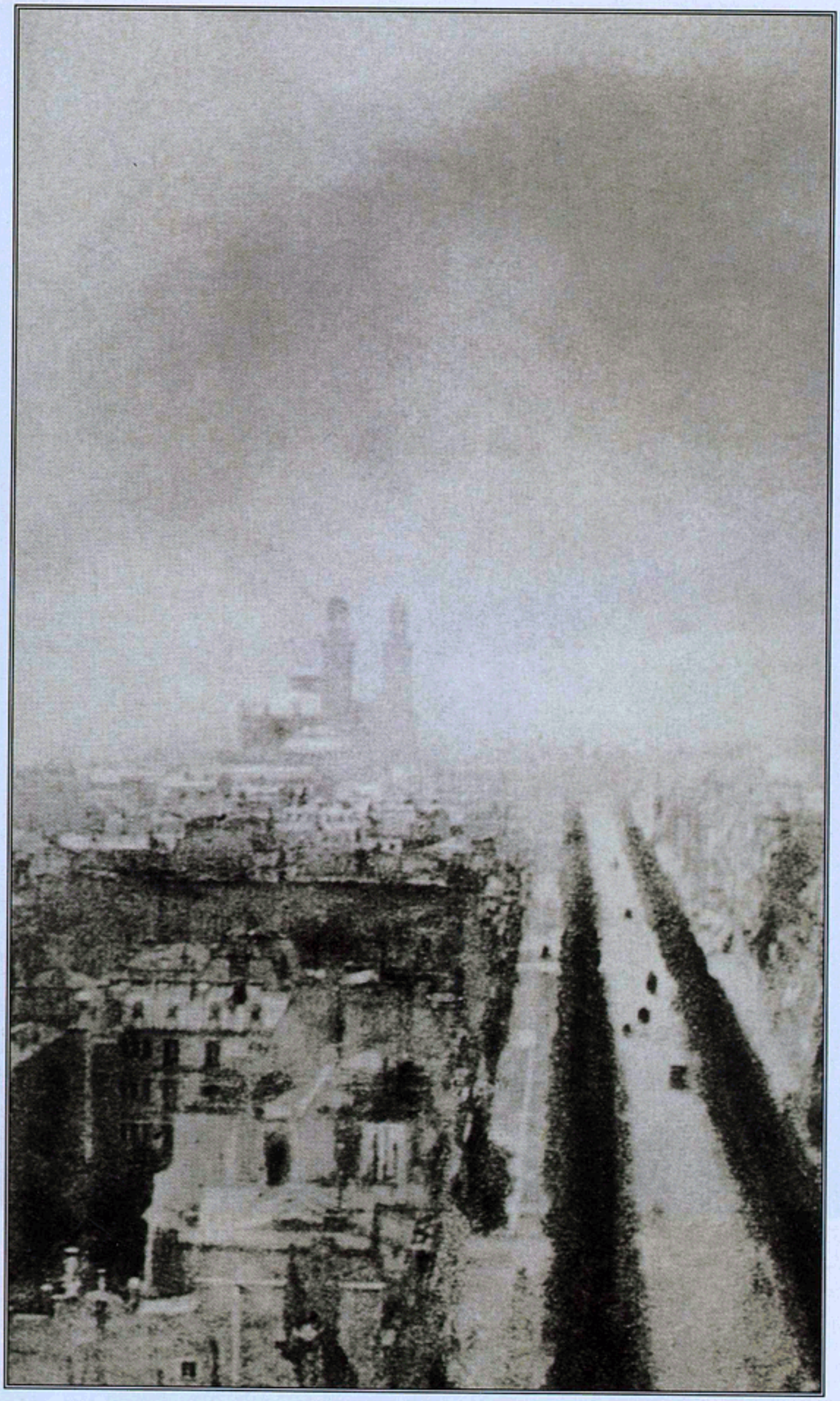
Новая сказка.
Сергей Лобовиков
1907 — 1908



Бретань.
Роберт Демаши
1904



Венеция. Мост.
Альвин Ленгдон Кобурн
1908



Немного Парижа.
Джозеф Т.Кейли
1907

лексИКа. 1900-е

НАШ XX ВЕК

2000 год — некое «пусто место», промежуток времен, когда одно столетие (тысячелетие) уже кончилось, а другое не началось. Идеальный локус для неспешного обзора, ретроспективного взгляда в прошлое, подведения итогов. Мысль не оригинальная, и составлением своей «summa saeculi» занимаются сейчас все. Глоссарий XX века необъятен — с одной стороны, с другой — у каждого складывается собственный образ столетия, с собственной иерархией, с собственной точкой отсчета и собственным резюме. Поэтому мы не ставили перед собой амбициозной задачи предложить вниманию читателей некую жестко логически выверенную сетку понятий, в которой было бы учтено все наиболее значимое, что возникло в пределах 1901 — 1999 годов. Более того, ангажируя авторов на тот или иной сюжет, мы чаще всего наталкивались на альтернативное предложение — в соответствии с персональной раскладкой, в соответствии с личной системой предпочтений по части значимости. Так из нашего словника исчезли некие понятия, вероятно, ставшие «марочными» для ушедшего века, зато в нем появились другие, возможно, не столь ходовые, но обладающие невидимым, подспудным, но оттого не менее важным смыслом.

Нам также показалось существенным включить сюда понятия разномасштабные, определяющие, как у Ильфа—Петрова, судьбы «большого мира» с его войнами, политическими страстями и смысложизненными категориями и повседневную жизнь «мира маленького», где изобретен кричащий пузырь «уйди-уйди», написана песенка «Кирпичики» и построены брюки фасона «полпред».

Каждый месяц мы будем помещать под обложкой «ИК» несколько статей, представляющих собой не словарно-энциклопедический, но абсолютно личностный взгляд на некоторые, условно говоря, «семантические единицы» одного из десятилетий.
Это будет наш XX век.

Нина Цыркун

Fin de siècle. Парадокс истории — начало XX века прошло под знаком «конца эпохи».

Когда в апреле 1888 года во французской столице была впервые разыграна пьеса Микара и Жювено Fin de siècle, никому и в голову не могло прийти, что пройдет несколько лет и ее название — «Конец века», «Конец эпохи» — станет не только символом экстравагантной моды, поразившей европейские (да одни ли европейские!) салоны, но и знаком умонастроений, овладевших изрядной частью «просвещенной публики».

Тогда, на рубеже веков, не надо было объяснять, что́ именно скрывалось за сакраментальной формулой. Достаточно было просто сказать: поэт fin de siècle, искусство fin de siècle и даже человек fin de siècle, — и все прекрасно понимали, вернее, чувствовали, что речь идет о чем-то гораздо большем, нежели хронологическая привязка. «Страхов пишет очень интересно о чтении поэта Мережковского о литературе, — сообщает Лев Толстой в письме Софье Толстой от 1 ноября 1892 года. — Признаки совершенного распадения нравственности людей fin de siècle и у нас». А вот письмо совсем иного рода и иной эпохи: Б.Пастернак — О.Мандельштаму, 31 января 1925 года. «Финальный стиль (конец века, конец революции, конец молодости, гибель Европы) входит в берега, мелеет, мелеет и перестает действовать. Судьбы культуры в кавычках вновь, как когда-то, становятся делом выбора...»

Впрочем, попытки описать, объяснить (и заклеймить!) и сам финализм, и скрывавшиеся за ним явления жизни и культуры начали предприниматься еще в конце прошло-

го столетия. Одним из первых это сделал — его имя гремело в те годы в Европе — писатель и публицист Макс Нордау, автор нашумевшей книги «Вырождение». «Как ни глупо выражение «fin de siècle», — писал Нордау, — умственное настроение, которое им характеризуется, действительно существует в руководящих общественных группах. Это настроение чрезвычайно смутное: в нем есть лихорадочная неутомимость и тупое уныние, безотчетный страх и юмор приговоренного к смерти. Преобладающая его черта — чувство гибели, вымирания. «Fin de siècle» — исповедь и в то же время жалоба... Целый период истории, видимо, приходит к концу и начинается новый. Все традиции подорваны, и между вчерашним и завтрашним днем не видно связующего звена...»

Дух финализма почувствовали и отразили в своем творчестве многие. Но первым в этом ряду должен стоять человек, который был чрезвычайно далек от «людей конца эпохи», открыто издевался над автором «Вырождения» («таких свистунов, как Макс Нордау, я читаю просто с отвращением») и, кажется, никогда не был заподозрен критикой в пристрастиях к модерну. Это Чехов. «Вишневый сад» может быть адекватно прочитан только в контексте настроений fin de siècle. С другой стороны, раскрывая — в том числе в комическом ракурсе — повседневный мир обывателя, живущего на стыке времен, Чехов позволяет нам взглянуть с определенной дистанции на людей, ощущающих горький привкус распада традиционных ценностей, которыми жил XIX век. Точнее, они сами.

Но что породило эти ощущения? На какой почве произрастал финалистский пессимизм? Нордау списывает его на моду и патологию: «...врач, специально посвятивший себя изучению нервных и душевных болезней, тотчас узнает в настроении fin de siècle, в направлениях современного искусства и поэзии, в настроении мистиков, символистов, декадентов и в образе действий их поклонников, в склонностях и вкусах модного общества общую картину двух определенных патологических состояний, с которыми он отлично знаком: вырождения и истерии...»

Впрочем, так думали немногие. Большинство из тех, кто пытался понять причину финалистских настроений, копали глубже. Не обошлось, разумеется, без рассуждений о мистике чисел. О том, что приближение и переход временной границы, отделяющей один век от другого, всегда оживляли мистические и эсхатологические настроения, рождали чувство безотчетной тревоги и страха перед будущим. Но главное видели в том, что конец XIX — начало XX века совпали с реальным началом новой исторической эпохи — эпохи крушения классического буржуазного мира и питавшего его этоса. Это прекрасно понял такой философски вышколенный ум, как Томас Манн. «Вне зависимости от того, какое содержание вкладывали в модное тогда по всей Европе выражение «fin de siècle», — вспоминал он в «Моем времени», — считалось ли, что это неокатолицизм или демонизм, интеллектуальное преступление или упадочная сверхутонченность нервного опьянения, — ясно было одно, во всяком случае, одно: это была формула близкого конца, «сверхмодная» и несколько претенциозная формула, выражавшая чувство гибели определенной эпохи, а именно — буржуазной эпохи».

Так оно и было. Fin de siècle знаменовал начало эпохи антибуржуазных и псевдоантибуржуазных движений, переворотов, революций, мятежей.

И еще один штрих. Многие из тех, кто наблюдал рождение и эволюцию настроений и искусства fin de siècle с его подчас «байроновскими» претензиями, ожидали, что новый век станет эпохой индивидуализма. Они просчитались. На историческую арену вышел не герой-одиночка, не гордый самодостаточный индивид, а Масса. Та самая Масса, которую, как анатом, пытался исследовать и описать Элиас Канетти, о восстании которой возвестил Хосе Ортега-и-Гасет, но явление которой раньше других предчувствовал (и описал по-своему в «Грядущем хаме») Дмитрий Мережковский. Масса как безликое, инертное, агрессивно послушное, угрожающе колышущееся, словно гигантский клубок змей, скопище человеческих особей. Масса как социальная и политическая сила, единственно адекватная историческим императивам двадцатого столетия...

Эдуард ***Баталов***

Седьмое искусство. От Риччотто Канудо, признанного первым кинотеоретиком, осталось только слово, точнее, два: «седьмое искусство». Все иное будто кануло в Лету. «Благодаря Канудо был дан «первотолчок», — пишет Аристарко в «Истории теорий кино». Однако «важную роль, которую... (он) сыграл, не следует отождествлять с его «Манифестом семи искусств», ныне устаревшим и не выдерживающим критики». Более расположен к автору «двух слов» болгарский критик Иван Знеполский, остроумно назвавший Канудо «Жюлем Верном кинотеоретической мысли».

Знаменитый фантаст писал не о современной ему технике, но о той, что возникнет. В текстах, публиковавшихся с 1907 года, посмертно собранных в книге «Фабрика образов» (1927), Канудо размышлял не об актуальном, но об идеальном кинематографе — таком, каким он стал бы, если бы оказались реализованы заложенные в нем потенции. Последние предопределили порядковый номер кино в ряду наличных искусств — сакральную семерку. Сначала, правда, автор «двух слов» колебался в подсчетах. Садуль приводит свидетельство Абеля Ганса, относящееся к 1912 году: «Кинематограф — это, как говорит мой друг Канудо, шестое искусство». При всех колебаниях порядковые номера, установленные новым Жюлем Верном, более высокие, чем у Эмиля Вюйермоза, музыковеда и страстного любителя кино. Тот считал чудо техники «пятым искусством», последовавшим за словесными художествами, рисунком, музыкой и танцем.

Вюйермоз и Канудо соотнесли кинематограф с цифрами, дорогими мифопоэтическому мышлению. Вюйермозовская нумерация ассоциируется с пятью чувствами. Традиционные искусства их не исчерпали, эту задачу завершило кино. Система художеств была приведена к гармонии с реальностью. Канудо уподобил систему искусств эллипсу, «фокусами» которого являются Архитектура и Музыка (всегда писавшиеся с большой буквы). Из первой словно выпочковались Живопись и Скульптура, из второй — Поэзия и Танец. Тем самым сложились два эволюционных ряда; сущностный принцип одного — изобразительность, пластичность, в основе другого лежит ритм. Кино совмещает их в себе, поскольку оно — «Пластическое Искусство, развивающееся по законам Ритмического Искусства». Иначе говоря, кинематограф преодолевает дихотомию художеств, выполняя роль элемента, который в строительном деле именуется «замковым камнем», устанавливаемым в арке или своде, благодаря чему конструкция обретает целостность. Как «замковый камень» системы художеств кинематограф впрямь седьмой — не по арифметическому счету, но по сути и функции. Согласно «Словарю символов» Жана Шевалье и Алена Гербранта, семерка знаменует в мифопоэтическом мышлении «преображение после завершения цикла и позитивное обновление».

Художества, по Канудо, родились из первичных ощущений реальности, испытанных архаичным человеком, который «стремился зафиксировать в этих ощущениях все пластические и ритмические силы своего чувственного бытия». Фиксация осуществилась тогда, когда наш прапредок, «сооружая свою первую хижину и танцуя свой первый танец под простой аккомпанемент голоса, черпавшего ритм в биении ног о землю... нашел Архитектуру и Музыку». Обе «фиксации» все больше расходились, так как человек «привязал» их к разным сферам бытия. Архитектура обслуживала «материальную потребность в убежище», то есть земное, телесное существование. Музыка же удовлетворяла «духовную потребность в возвышении и высшем забвении». Последнее ощущается даже в жесте «пастуха, белого, черного или желтого... покрывающего резьбой ветку дерева». Так «люди находили наиболее глубокое наслаждение... опутывая свое «я» упругими спиралями эстетического забвения». Способы плодились и специфицировались, но вместе с тем выражали подспудную тягу вернуться к целостному, исходному восприятию реальности. Тягу к первичности удовлетворил Кинематограф, подведя итог способам возвращения к ней и дав целостное ощущение мира.

Если философические фантазии Канудо устарели, почему не случилось того же, скажем, со стихами Мандельштама? В «Silentium», написанном за год до «Манифеста семи искусств», Афродита, воплощение Прекрасного, «еще не родилась, Она — и музыка, и слово». Стихотворение заканчивается двойным призывом: «Останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись». Призыв сопровождается увещеванием: «...сердце, сердца устыдись, с первоосновой жизни слито». Нисхождение слова в музыку — то же, что и у Канудо; вместе с тем нисхождение есть операция слияния с «первоосновой». В равной мере пастухам Канудо, стругающим палку, тождественны у Мандельштама бедуины, когда «закрыв глаза и на коне, слагают вольные былины о смутно пережитом дне» — о том, что кто-то «потерял в песке колчан», а кто-то «выменял коня». Самозабвение наступает и в этом случае: «...если весело поется и полной грудью, наконец, все исчезает — остается пространство, звезды и певец».

Парижский итальянец и российский поэт, оба по-своему откликнулись на атмосферу времени, с ее ощущением того, что новый век следует проживать «с чистого листа», начиная от «первоосновы». Канудо не собирался, думается, ничего предвосхищать — просто увидел в тогдашнем чуде техники модель «чистого листа» и шанс возвращения к «первооснове».

Валентин ***Михалкович***

Теория относительности. Что такое *теория относительности*, знают почти все. Или, точнее, почти все знают, что связана она с именем Альберта Эйнштейна, с изменением пространственно-временны́х характеристик предметов при скоростях, приближающихся к скорости света, с тем, что скорость света, исходя из этой теории, оказывается максимально возможной, с формулой E = mc2 (имеющей некую тревожную близость к атомной бомбе), с «парадоксом близнецов» и еще несколькими фактами, более или менее знакомыми по школе, популярной литературе, телевизионным передачам «Очевидное — невероятное». Теория относительности — одна из тех теорий, а может быть, и единственная в своем роде, которая вышла за пределы физики и стала «достоянием масс». Сегодня уже трудно понять, почему так произошло, почему именно в Эйнштейне воплотился идеальный образ ученого XX века, а в его теории относительности — идеальный образ *открытия*.

Морис Мерло-Понти и Ролан Барт независимо друг от друга обращают внимание на одну и ту же фотографию: Эйнштейн лежит в нейрофизиологической лаборатории, от его головы идут провода, электроды готовы принять сигналы, а сейсмограф отметить всплеск мозговой активности при «мысли об относительности». Для Мерло-Понти важно несоответствие вульгарного представления о «мысли» с тем, что действительно сделано Эйнштейном в физике. Для Барта интерес сосредоточен в области формирования мифа об ученом, о силе разума, которому только смерть может помешать открыть загадку мироздания.

Почему же из всех открытий Эйнштейна именно теория относительности, которую и открытием можно назвать весьма условно, стала столь популярной и влиятельной за рамками физики (ее неоспоримое значение для самой физической науки — отдельный вопрос)? Возможно, что именно то, что является «условностью» открытия в рамках физики, оказалось наиболее очаровывающим и завораживающим для людей, от физики далеких: теория относительности говорит об устройстве мира, который, как выясняется, устроен иначе, чем мы думали. Время и пространство оказываются не тем, что даны нам в повседневном опыте, прошлое и будущее не располагаются более на одной оси, где граничат в точке настоящего, само настоящее из мгновения превращается в интервал неопределенной величины, и, наконец, мир не описывается через одну-единственную, универсальную систему координат, а в нем существует множество равноправных (ковариантных) систем, находящихся в постоянном движении относительно друг друга. Все это приводит к некоторому *мировоззренческому* замешательству: мир — не то, что дано нам в представлении. Образы движения, скорости, гравитации требуют пересмотра, причем исходя из этого переосмысления формируется такой пространственно-временно́й континуум, в котором отсутствует *истинное* время, а то, что мы продолжаем называть временем, есть лишь банальное «показание часов», с помощью которого, кстати, фиксируется и положение в некоторой точке.

То, что удивляет нефизика, для самих математиков и физиков начала века было ожидаемо. Лоренц и Пуанкаре в это же время вплотную приблизились к выводам Эйнштейна, Гилберт и Минковский в своем семинаре по электродинамике движущихся сред уже разрабатывали будущую релятивистскую физику. Кроме того, физика пребывала в определенном «кризисе оснований», когда последний штрих, завершающий картину мира — эфир, в котором движутся все тела, — так и не был обнаружен в опытах Майкельсона и Морли.

Когда в 1905 году появилась теперь всемирно знаменитая статья тогда никому не известного эксперта патентного бюро Альберта Эйнштейна, физическая наука не просто была готова воспринять ее, но, можно сказать, ждала именно этих результатов. Собственно, сама идея относительности в том виде, в котором ее представил Эйнштейн, уже неоднократно предлагалась Анри Пуанкаре. Идея независимости скорости света от скорости движения источника света — Лоренцом. Эйнштейн, собственно, открытия не совершал. Он изменил аксиомы. То, в чем другие видели результаты (следствия), к которым привело развитие физических экспериментов и теорий, Эйнштейн сделал необсуждаемыми постулатами. В результате возникла еще одна физика — релятивистская. Движение обрело свой закон, а прежняя Ньютонова механика оказалась лишь частным случаем эйнштейновской физики (при скоростях много меньших скорости света).

Парадокс заключался в том, что человек, с такой видимой легкостью изменивший аксиомы, уничтоживший этим фиктивную *истинность* времени и пространства, положивший начало многим — очень странным с точки зрения здравого смысла — открытиям в квантовой механике, Эйнштейн, оказался при этом романтиком, убежденным в *истинности* мира, им открытого, мира, про который мы все немного знаем понаслышке и который вслед за Эйнштейном уже считаем собственным миром, хотя

мир этот и находится лишь в формулах, где-то за гранью нашего представления. Это противоречие заставляло Эйнштейна чувствовать неудовлетворенность теорией относительности в ее первоначальном варианте (то, что обычно называют частной теорией относительности). Он в течение всей жизни разрабатывал общую теорию относительности, своего рода теорию поля, где силы гравитации осмысляются не как физическая сущность, а как следствие определенной структуры (метрической) четырехмерного пространства-времени, в котором осуществляются превращения массы в энергию (вспомним еще раз E = mc2). Именно в этой области он заявил о себе как выдающийся физик-теоретик. Однако в историю он вошел именно как революционер, авангардист от науки, изменивший ее основания, представления о материи и веществе, о движении, одновременности события, о самой нашей способности мыслить нечто вне движения и изменчивости.

Во многом не случайно то, что авангард использовал в своих манифестах и имя Эйнштейна, и теорию относительности как метафору радикальной смены мировоззрения. Так, Дзига Вертов пытается открыть интервал настоящего в кино, полагая, что теория относительности может быть приспособлена к кинематографическому восприятию. Эйзенштейн, в свою очередь, использует эйнштейновскую идею превращения массы в энергию как одну из иллюстраций своей теории экстаза.

«Релятивизация мышления» затронула многие сферы как художественной, так и теоретической деятельности. Ситуация становления пространства временем и времени пространством характерна для многих экспериментов в искусстве. Так, утрата фигуративности в живописи, изменение романной формы (а значит, и формы переживания времени) у Марселя Пруста, Вирджинии Вулф, в «новом романе» (Алена Роб-Грийе, Натали Саррот), додекафония в музыке — все это, конечно, нельзя напрямую связывать с теорией относительности. Но нельзя и не заметить, что именно в теории относительности с максимальной четкостью проявились некоторые принципы, которые стали для XX века базовыми: введение такого пространства-времени, которое формирует саму фигуру наблюдателя, изменение отношения к идее бесконечности, потеря субъектом универсального места («я»), которое раньше связывалось именно с физическим пространством, в то время как теперь приближение к «физической реальности» заставляет нас отказываться от «я», и, наконец, то, что Герман Вейль назвал «геометризацией физики», а в более общей форме можно назвать формализацией опыта, — выведение содержания тех или иных явлений не из их уникальности, а из их со-относимости друг с другом. Относительность как со-отношение вводит формальный принцип в мир, который до того был слишком хаотичен в силу своей динамики, а в двадцатом столетии, в том числе и благодаря современным технологиям, стал слишком близок и отчужден одновременно.

Олег ***Аронсон***

Модерн. Может быть, модерн — это последний стиль или, другими словами, последний образец антропологической утопии, последний вариант проекта мира, центрированного на человеке, последний набросок тотального стилевого пространства, где вся предметность восходит к единому стилеобразующему основанию. Но не раскалывается ли этот стилеобразующий центр в модерне на разнородные, не сводимые к одному источнику элементы? То есть не утрачивает ли он антропоморфную органичность, без чего невозможно никакое стилевое единство? И, наконец, разве легко опознаваемые свидетельства органичности модерна — не иллюзия, не ложная привычка восприятия, потому что за всеми его признаками не стоят условия, которые сводят элементы стиля к единому пункту? И не лишаемся ли мы при этом той передышки, которая позволяет состояться суждению вкуса и стиля? Визуальная агрессивность модерна превышает естественную агрессивность любого изображения; модерн претендует не столько на захват территории зрения, сколько на тотальное овладение и перекодирование всех энергетических потоков, из которых образуется телесное единство. Может быть, ошибочно усматривать в модерне простую попытку еще раз изменить среду человеческого обитания. Может быть, напротив, его тайная цель в том, чтобы низвергнуть с пьедестала самого главного обитателя этой среды, заставив его пережить драму собственной дезинтеграции...

Эротика модерна — это эротика вибрирующей поверхности. Поверхность — вуаль, одновременно скрывающая и укрывающая утаенное. Внешнее перестает быть знаком внутреннего, стремится стать самим внутренним. Отсюда особая эротика одежды — например, нагота как особый наряд в ахматовском оксюмороне:

Смотри, ей весело грустить
Такой нарядно обнаженной... —

где провоцируется непрямое «подглядывание за бытием», рождающее стратегию косвенной коммуникации. Кино, практический ровесник модерна, всегда имеет дело с визуально представленным смыслом, всегда содержащим в себе явное и тайное, видимое и невидимое, создающие эротическое поле.

Модерн открыл ужасающую истину: мир не нуждается в человеческом присутствии. Невыносимость этой истины — как невыносимость болевого шока. Эта ницшевская Urschmerz (праболь) — боль как универсальное условие индивидуации, родовые муки всякой обособленности и себетождественности и одновременно Urschmerz — знак невыносимости индивидуального бытия, такая энергия боли, которая смертельна для человека и разрушительна для любого обособленного существования.

Модерн — воплощенный ответ Ницше на вопрос о подлинной трагедии. Трагична ли смерть? До тех пор пока это событие можно выразить в языке, в нем нет ничего от подлинной трагедии, оно принадлежит другому, нежели трагический, миру — миру смысла и меры.

Подлинная трагедия кроется не в гибели субъекта, побеждающего собственной смертью угрозу для жизни рода, и не в онтологии вины и искупления, а в жизни, лишенной механизмов самооправдания. Но это уже другая, веселая, трагедия — манифестация жизни без оправдывающего ее субъекта, жизни, еще не названной и не приведенной к логическому единству. Жизнь без фигуры ее морального искупителя — как чистая радость роста, размножения, различения — вот настоящая трагедия.

Бог этой трагедии Дионис, как скажет потом Жиль Делёз, «является богом, который утверждает жизнь, для которого жизнь должна быть утверждена, но не оправдана или искуплена». Веселая трагедия — знак конца метафизики субъективности. В XX веке место субъекта занимает событие — совокупность сил и энергий жизни, выпущенной на свободу из тюрьмы языка. Истина этой трагедии — мир без Другого, и эта истина ужасает человека, привыкшего усматривать лишь лица вещей, умеющего видеть лишь то, что открыто пониманию, всегда находящего в увиденном след другого сознания... Утопия модерна в том, чтобы видеть не воплощенное слово, а бессловесную плоть мира.

Чтобы сохранять дистанцию с невыносимой истиной бытия, у нас, по слову Ницше, есть искусство. Искусство не позволяет нам столкнуться с ней напрямую, оно не позволяет увидеть «зияющую бездонность» (П.Флоренский) на месте, некогда занятом лицом. Следовательно, «жизнь в искусстве» — не выбор, а судьба. «Искусство, — как суммировал это Питер Слотердайк, — старый утайщик — овладевает нами для того, чтобы защитить нас от овладения истиной».

Александр ***Иванов***

Elan vital. «Творческая эволюция» (1907) Анри Бергсона — самое известное творение французского философа, лауреата Нобелевской премии. Суммируя изящность его учения, Бертран Рассел пишет в «Мудрости Запада», что оно «в отличие от идеалистического и материалистического монизма XIX века» знаменует возврат к дуальному взгляду на мир. Дуализм предопределен тем, что в процессе мирового бытия участвуют, по Бергсону, альтернативные факторы: «материя, как у Декарта» и «некий род жизненного начала». Обе «великие силы... ввергнуты в постоянную борьбу, где частичный импульс жизни стремится совладать с препятствиями, поставленными на его пути пассивной материей». Фактор, обеспечивающий динамику, обозначен как élan vital, то есть жизненный порыв. Он — «четко определенная сила», заставляющая «работать каждого муравья для муравейника и каждую клетку ткани для организма». Elan vital — это «внутренний натиск, переходящий от зародыша к зародышу» и несущий «жизнь ко все более и более высокому усложнению». Поскольку он неизменно активен и действен, «жизнь не разложима на физические и химические факты»; порыв — нечто вроде «особой причины, дополняющей то, что мы обычно называем материей», каковая «есть инструмент» жизненного порыва «и она же представляет собой препятствие» для него.

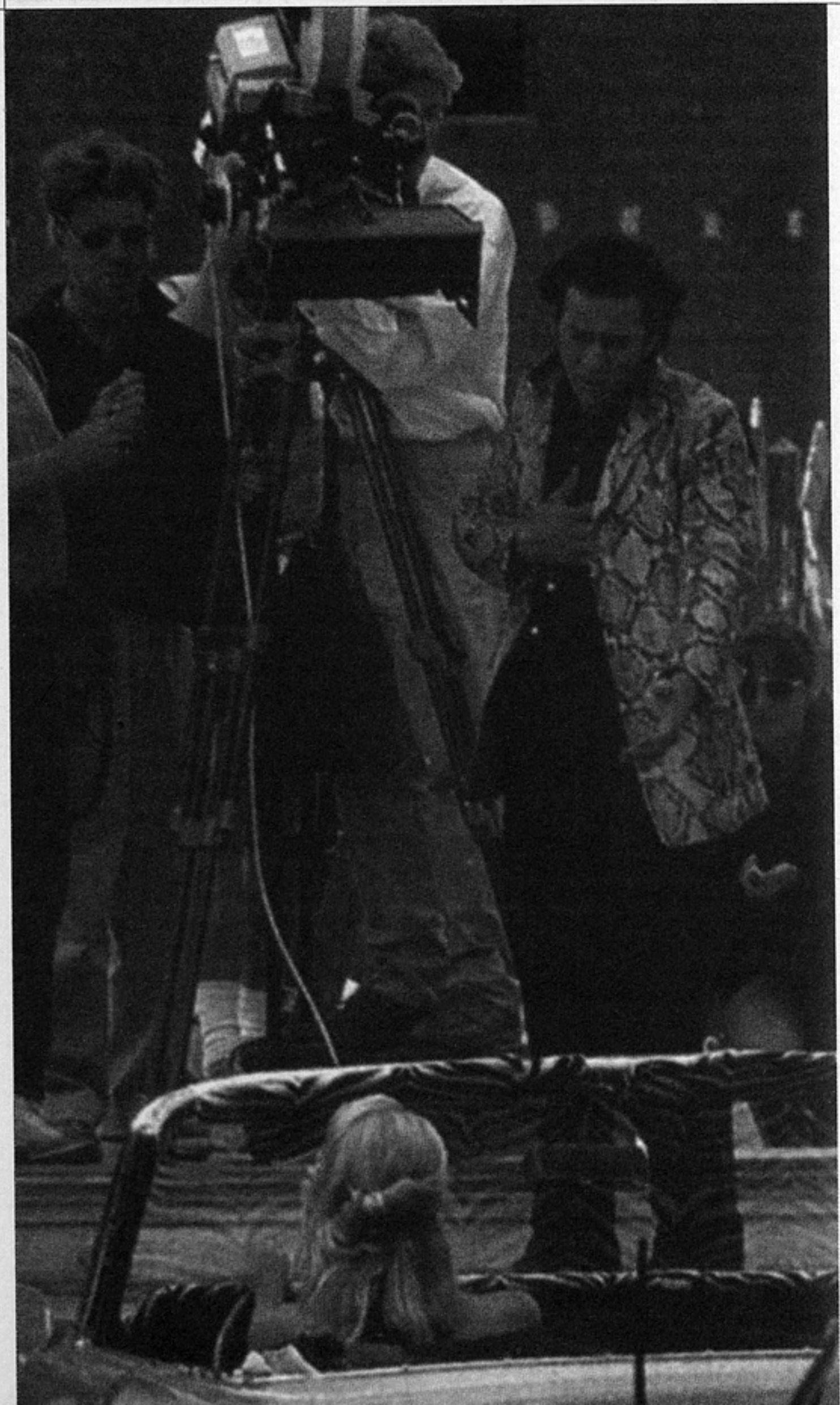
Порыв Бергсона смыкает мысль начала века с архаичной, мифопоэтической — ей присущ тот же дуализм пассивной материи и динамической энергии. В древнекитайской «Дао дэ цзин» («Книга о пути и силе») первый иероглиф названия (путь, дорога, средство, способ, идея, основание — таковы главные его значения) указует ме-

стопребывание «бесконечной, внеличностной силы Дэ». Поэтически о Дао и Дэ сказано в 21 стихе «Книги...»: «Такое глубокое, такое таинственное! Но суть его обладает силой», каковой порождаются и благодаря которой существуют все вещи вселенной. Тот же дуализм пронизывает Каббалу, отчего важнейшим понятием оказывается в ней Эн соф, трактуемый обычно как «абсолютно бескачественная и неопределимая беспредельность... как радикальное отрицание всего предметного».

Дуализм Бергсона будто возвращает европейскую мысль к ее истокам. Все, что заключено между «истоком» и Бергсоном, объявляется неадекватным истине, так как «в промежутке» реальность воспринималась кинематографически, хотя изобретение Люмьеров появилось только что, в конце XIX века. Съемочный аппарат, сказано в «Творческой эволюции», схватывает «целую массу фотографий предмета», находящегося в движении; каждый из снимков статичен, но когда в проекторе «развертывается кинематографическая лента», всякий кадрик «нанизывает свои последовательные положения на (ее) невидимое движение». Тем самым кинематограф «из всех движений, свойственных всем фигурам», якобы извлекает «некоторое безличное движение, абстрактное и простое, так сказать, движение вообще, поместив его в аппарат», и восстанавливает «индивидуальность каждого частного движения посредством этого общего движения», разнообразя его «отдельными положениями движущихся фигур». То есть кино не воспроизводит подлинную динамику предметов, выражающую жизненный порыв, а творит нечто искусственное, симбиоз механического скольжения пленки и статичных, моментальных фаз зафиксированного процесса. Таков и ход человеческой мысли. Из развивающихся, длящихся процессов она выхватывает изолированные фазы, равнозначные кадрикам на пленке. Разум конструирует отвлеченные, метафизические континуальности, на которые нанизывает выхваченные фазы и тем самым действует кинематографически. Изготовленные так конструкции лишь приблизительно сходны с тем, что действительно совершается в реальном мире, поскольку не выражают в нем главное — élan vital, движущий косную и апатичную материю.

В 1917 году, через десять лет после «Творческой эволюции», критик парижской «Тан» с пафосом писал: «Синеграфия либо будет бергсонианской, либо ее не будет вовсе!» Жизнь неразложима, считал Бергсон, на физические, химические и прочие факты, в результате дробления в ней ускользает главное — порыв, пронизывающий все и вся. Требование к кино быть бергсонианским означало — не допускать такого ускользания. Требование было преждевременным. Монтаж Гриффита и Эйзенштейна предполагал фрагментацию изображенного пространства, все усиливающуюся от первого ко второму. Иначе говоря, к естественному и неизбежному дроблению материи при съемке монтаж добавлял преднамеренный, сознательный и целенаправленный смысл. Он возникал, считалось, из столкновения кадров, сталкивались же они, будучи послушны предвзятой режиссерской идее, нередко равнодушной к содержащемуся в вещах «жизненному порыву». Монтажный кинематограф словно не желал быть бергсонианским. Множа на экране сконструированные континуальности, он, по существу, все активней противостоял автору «Творческой эволюции». Сближению с ним послужила, думается, антимонтажная концепция Базена или постулат Тарковского «время в форме факта». То и другое принципиально не дробили предкамерную реальность, а значит, пытались уберечь заключенный в ней élan vital.

Валентин ***Михалкович***



Дэвид Линч на съемках фильма «Дикий сердцем»

ДЭВИД ЛИНЧ

Режиссер — это хозяин

В юности я хотел стать художником. Но во время занятий живописью я снял маленький мультфильм, для того чтобы показывать его без перерыва, нон-стоп, то есть в виде кольца, на объемном, так называемом скульптурном экране. Это был экспериментальный проект, создававший впечатление живой живописи. Какой-то тип увидел фильм и дал мне деньги для съемок другого, который он мог показывать в своей мастерской. То, что я начал делать, ему совсем не понравилось, но он сказал: «Это не важно, оставь деньги себе и снимай, что хочешь». Тогда я снял короткометражку, благодаря которой получил стипендию, а затем уже сделал «Голову-ластик». Если говорить о профессиональном образовании, то я только прослушал один курс Фрэнка Дэниела, это был курс анализа фильма. Дэниел показывал студентам фильмы, прося сконцентрировать внимание на какой-либо отдельной составляющей — на изображении, звуке, музыке, игре актеров. Потом мы обсуждали правомерность их использования в фильме. Мы сравнивали свои впечатления и открывали кучу потрясающих вещей. Это завораживало и приносило пользу, но только потому, что Фрэнк, как все великие профессора, умел вдохновлять своих учеников, увлекать их предметом. Лично я не обладаю этим талантом.

Мои ориентиры

Дэвид Линч

Если бы меня спросили, какие фильмы кажутся мне блестящими примерами того, что может режиссура, я, думается, выбрал бы четыре. Во-первых, «8 $^{1}/_{2}$». Я показал бы его студентам, чтобы попробовать понять, каким образом Феллини достиг в кино того же результата, какого достигают некоторые великие художники в абстрактной живописи, внушить эмоции, ничего прямо не говоря и не показывая, почти как в магии. Затем я бы показал отчасти по тем же причинам «Сансет бульвар». Ибо хотя стиль Билли Уайлдера не похож на феллиниевский, он достиг почти такого же результата, создав своего рода абстрактную атмосферу, в меньшей степени с помощью волшебства, а в большей — благодаря разнообразным стилистическим и техническим придумкам. Тот Голливуд, который он создает на экране, вероятно, никогда не существовал. Но режиссеру удается заставить нас в него поверить и войти в него, как входят в незнакомый мир во сне. Затем я бы показал «Каникулы господина Юло», чтобы продемонстрировать тот совершенно невероятный взгляд, каким Тати смотрит на общество. В его фильмах видно, насколько глубоко понимал он человеческую сущ-

ность и как он при этом любил человека. Хорошо бы научиться делать это так же. Наконец, я показал бы «Окно во двор» — мастерство, с каким Хичкоку удается сотворить настоящий мир во дворе обычного жилого дома. Джеймс Стюарт на протяжении всего фильма не покидает своего кресла. И несмотря на это, мы его глазами видим все, что происходит, благодаря герою Стюарта мы оказываемся включенными в происходящее. Этот фильм демонстрирует великое искусство давать концентрированный образ невероятного события, такого, например, как убийство, и создавать атмосферу исключительно средствами изображения.

Оставаться верным изначальной идее

«Голова-ластик»

В основе каждого фильма лежит идея. Она может явиться неизвестно когда и как — вот вы разглядываете прохожих на улице или размышляете в одиночестве у себя дома. Подчас идея фильма приходит после долгих лет пустоты. Я знавал периоды полного отсутствия вдохновения, и (кто знает?), может быть, пройдет лет пять, прежде чем идея новой картины посетит меня. Но не надо паниковать, следует проявить терпение. Главное, найти отправную идею, эту вспышку света, а потом, как на рыбалке, вы используете этот импульс в качестве приманки, и он привлечет, притянет все остальное, что необходимо фильму. До самого конца работы очень важно оставаться верным этому первоначальному замыслу. Препятствия возникают на каждом шагу, процесс работы стирает многие вещи, но фильм остается незаконченным до тех пор, пока недостает хоть одного кадрика или вы чувствуете, что надо смикшировать звук. Тут имеет значение любая мелочь. Каждый элемент может вас продвинуть вперед или, наоборот, отбросить назад. Нужно быть открытым всем новым идеям, решениям и подсказкам и одновременно не спускать глаз с отправной мысли. Эта первоначальная заявка на фильм, это озарение — эталон или цель. Только ориентируясь на эту цель, можно проверить ценность каждого своего шага на пути к окончательному результату.

Необходимость эксперимента

«Синий бархат»

Мне представляется, что режиссер должен найти способ гармонизировать в процессе работы свой интеллект и свои эмоции. Главное, конечно, рассказать историю. Но сюжеты, которые мне нравятся, содержат скорее интуитивную, подсознательную, чем рациональную логику. С моей точки зрения, настоящий интерес в кинематографе заключен не в истории, а в том, какие средства при этом избраны режиссером. Власть кино — в его умении создать особый мир, атмосферу, в которую мог бы погрузиться зритель. Когда Годар говорит о видимом и невидимом, это как раз то самое — кино обладает даром показывать невидимое. Оно может создать у вас ощущение невидимого либо функционировать, как окно, через которое вы проникаете (как я уже говорил) словно во сне в другой мир. Мне кажется, что кино обладает этой способностью в отличие от других искусств именно потому, что функционально включает элементы временного развития. Это как в музыке — вы начинаете играть, вы берете ноту за нотой, а потом внезапно слышите звук, от которого начинаете дрожать. Но это чудо возможно лишь благодаря всем предшествующим нотам и благодаря тому, как вы их соединили. Однако

достичь этого результата, следуя установленным правилам, непросто. Вот почему я считаю, что нужно всегда быть открытым для неожиданностей, готовым к эксперименту. Я экспериментировал на всех своих картинах (моя мечта — снять целиком весь фильм шиворот-навыворот), и я часто делал ошибки. Если повезет, я вовремя спохватываюсь и исправляю все до окончания работы. Либо же неудача служит уроком на будущее. Но подчас эксперимент позволяет открыть — совершенно случайно или по ошибке — нечто волшебное, о чем я никогда (не рискни я, не отважься на глупость) не догадался бы. Так что выигрыш здесь или проигрыш — даже трудно сказать.

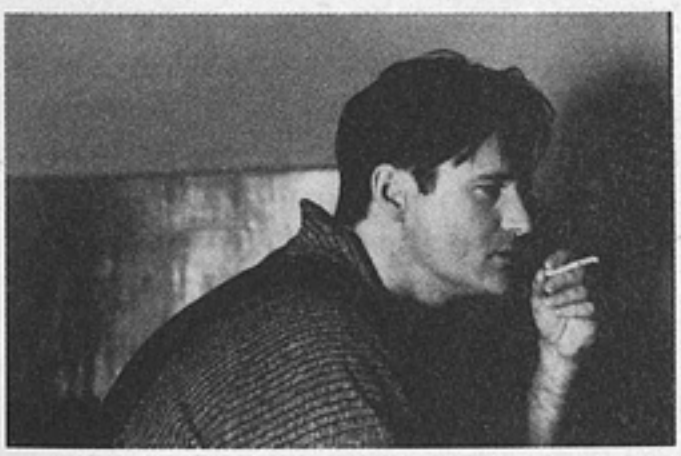
Власть звука

«Твин Пикс»

Я открыл власть звука с самого начала, когда сделал «кольцо» с живой живописью. Там я использовал на протяжении всего фильма вой сирены. С тех пор я всегда считал, что звук — это половина успеха фильма. Если вам удается нужным образом свести звук и изображение, тогда целое выглядит куда более сильно, чем простая сумма двух этих компонентов. Изображение опирается на множество хрупких, воздушных элементов (свет, кадр, игра актеров и т.д.), но звук — шумы, голоса, музыка — представляет плоть фильма, его физическое тело, звук «поселяется» на территории фильма, устраивается в нем, подобно жильцу в доме. Разумеется, надо найти хороший звук, что потребует немало споров, проб и опытов. Я построил тон-студию специально для экспериментов со звуком. Всех туда приглашаю. Но сегодня не многие режиссеры используют этот компонент кинематографа помимо его чисто функциональной роли.

В значительной степени это объясняется тем обстоятельством, что о звуке начинают думать после съемок. Между тем сроки, отводимые на озвучание, столь короткие, что обычно режиссер просто не успевает найти что-то интересное ни со звукооператором, ни с композитором. Вот почему после «Синего бархата» я уделяю много внимания звуку до съемок. Обсуждаю будущий фильм с моим звукооператором (Эланом Сплаттом) и композитором (Анджело Бадаламенти), они записывают самые разные звуковые эффекты и музыкальные отрывки, которые я слушаю, пока снимаю ту или иную сцену, либо через наушники, либо через динамики, чтобы вся группа, актеры ощущали атмосферу, которой мы добиваемся. Этот метод работы со звуком дает огромное преимущество — звук напоминает компас, постоянно указывающий правильное направление. Точно так же я поступаю с песнями. Если мне нравится какая-то песня, я откладываю ее в сторону, ожидая, пока появится замысел фильма, в который я смогу ее вставить. Скажем, песня Тиза Мортала Койла Song To The Siren мне давно нравилась. Я хотел ее использовать в «Синем бархате», но понял, что она ему не подходит. Я стал ждать. И когда начал работать над «Шоссе в никуда», почувствовал, что сумею ее использовать. Существует масса песен, лежащих в моем «запаснике», надеюсь, рано или поздно они займут место в моих фильмах.

Актер подобен музыкальному инструменту



«Шоссе в никуда»

Найти актера, который бы отвечал требованиям конкретной роли, не представляет труда. Подчас это самоочевидно. Сложнее найти хорошего актера. Что я имею в виду? Приступая к съемкам, можно найти пять-шесть актеров, способных отлично сыграть ту или иную роль. Но каждый из них сделает это по-своему. Это как в музыке — композитор может поручить

сыграть мелодию кларнету или трубе. Результат и в том и в другом случае будет превосходным, но эффект разным. Режиссер должен решить, какой из актеров больше подходит для фильма. Я считаю, что от актера можно добиться наилучшего результата, если создаешь на съемочной площадке комфортную обстановку. Актеров надо обеспечить всем, в чем они нуждаются, ибо ведь именно они приносят на алтарь фильма самые большие жертвы. Это им приходится воплощать образ героя, это они оказываются один на один с камерой, это они больше других теряют, испытывают страх, неуверенность в себе, разочарование в режиссере или в материале роли. Вот почему надо, чтобы на съемках они чувствовали себя в безопасности. Я никогда не стараюсь их на чем-то подловить, испытать или помучить. Я никогда не кричу (хотя иногда в пылу раздражения или на пике усталости это случается). С актерами надо много разговаривать, пока не поймешь, что вы двигаетесь в одном направлении. Репетиции перед фильмом — хорошая вещь, они помогают главным образом найти верную интонацию. Но при этом не надо заходить слишком далеко. Лично я всегда боюсь потерять свежесть восприятия сцены или разрушить волшебное мгновение, которое может уже больше не повториться.

Не отбрасывайте свои навязчивые идеи

«Простая история»

Никто не хочет повторяться и делать одно и то же. Но у каждого есть свои пристрастия, или то, что называют вкусом. Человек, как правило, является их рабом, в большей или меньшей степени. Я полагаю, что с этим следует примириться, однако нельзя замыкаться на том, что давно любишь и знаешь. Каждый режиссер развивается, но этот процесс часто занимает много времени, и мне думается, что, принуждая себя, ничего не добьешься. Естественно, я люблю определенный род сюжетов, определенный тип героев, естественно, у меня есть свои трюки и свои наваждения, от которых я не могу отделаться. Скажем, я весьма привержен ко всему структурному. Некоторые вещи постоянно появляются в моих фильмах, как, например, бархатный занавес из «Синего бархата» в «Твин Пикс» и в «Шоссе в никуда». Но эти повторы не результат раздумий, в них нет никакого специального умысла. Это уже потом я понимаю: ага, вот опять вставил в картину что-то из своих излюбленных элементов. На этот счет не стоит ломать голову, ибо это ни к чему путному не приведет. Только если ты ощущаешь, что по-настоящему влюблен в свою историю, в героев, можно приступать к работе. Это как с женщиной. Иные мужчины предпочитают блондинок и намеренно или бессознательно отказываются иметь дело с брюнетками. До того дня, пока не встретят «свою» брюнетку и не влюбятся в нее с первого взгляда. И тогда все меняется в их стройной теории. Мне кажется, в кино происходит то же самое. Режиссерский выбор определяется таким же наваждением. Бороться с ним не стоит. Напротив, надо ему поддаться и максимально использовать.

Тайна хорошей панорамы

«Человек-слон»

В техническом плане у каждого режиссера есть свои бзики и склонности. Скажем, я люблю играть на контрастах, люблю снимать широкофокусными объективами и очень-очень люблю крупные планы, вроде крупного плана спички в фильме «Сэйлор и Лула» (в нашем прокате «Дикий сердцем». — *Прим. перевод.*). Но в этом нет никакой системы. Система есть, скорее, в том, что я

имею обыкновение своеобразно использовать панораму. Этот метод я впервые попробовал на картине «Голова-ластик» и полюбил навсегда. Метод заключается в том, что я нагружаю панорамную тележку всякого рода тяжестями, например, мешками с песком, так, чтобы казалось, будто она весит три тонны. Чтобы толкать ее, требуется несколько человек, и съемка с такой нагруженной, сопротивляющейся движению тележки придает панораме невероятное изящество, пластичность и мягкость. Впечатление создается очень сильное. Мне кажется, больше всего мне удалась панорама в фильме «Человек-слон», когда врач, герой Энтони Хопкинса, впервые обнаруживает человека-слона и мы приближаемся к его лицу, чтобы увидеть реакцию. Технически все удалось точно, как было задумано, но случилось еще кое-что сверх ожиданий. В тот момент, когда камера остановилась у лица Энтони Хопкинса, у него из глаза вытекла слеза. Это не было предусмотрено. Волшебство... То был первый дубль, но я понял, что второй делать не надо.

Оставаться хозяином своего фильма

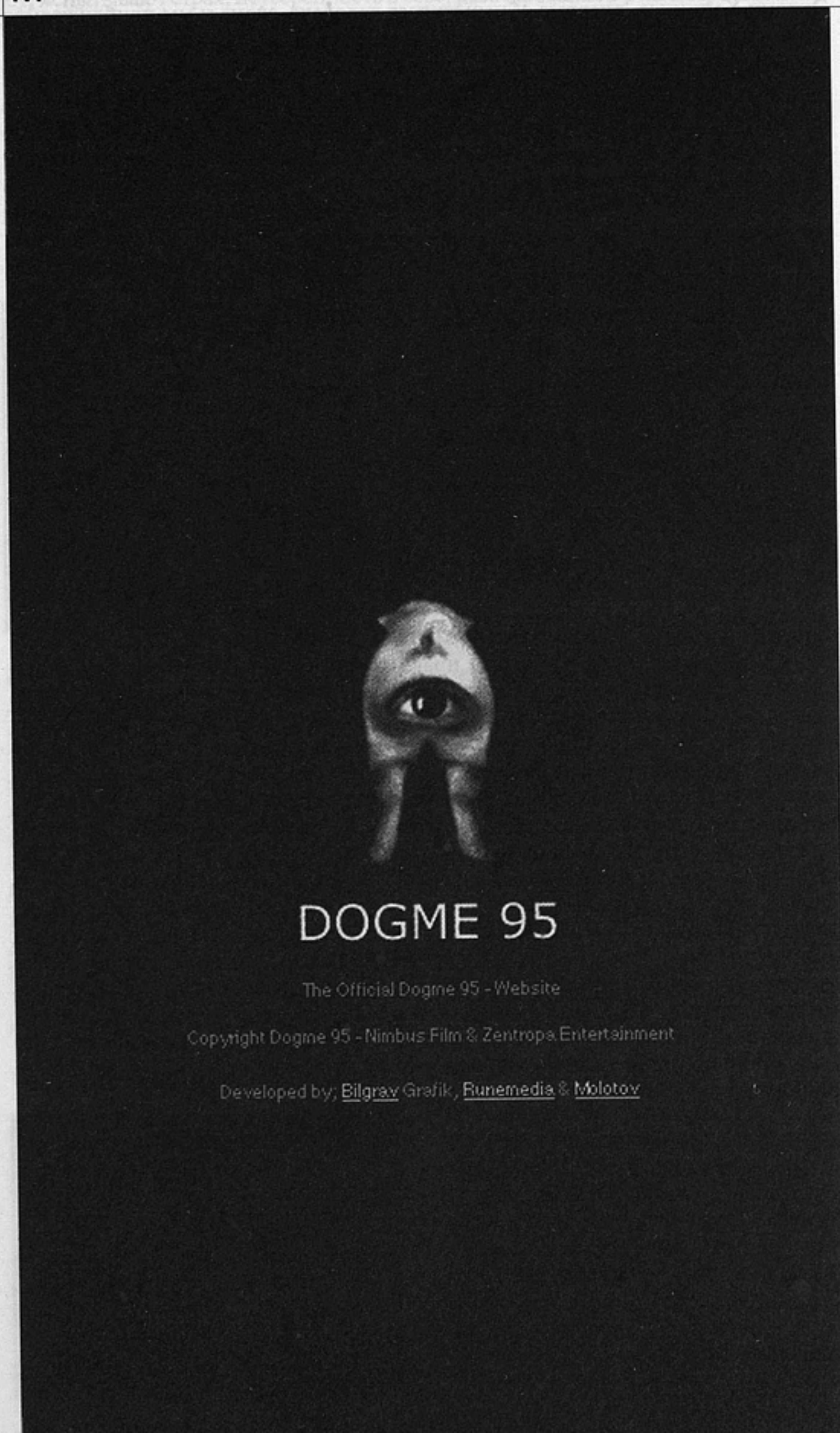
«Дикий сердцем»

Поскольку мои фильмы имеют тенденцию удивлять и шокировать, меня часто спрашивают, насколько ошибочно стремление режиссера понравиться, угодить зрителю. Вообще-то большой ошибки в этом желании я не вижу, но до той минуты, пока вы не начинаете уступать зрителю, принося ему в жертву ваше собственное удовольствие, ваше авторское видение. Невозможно всем нравиться. Вот, скажем, Стивену Спилбергу очень везет, ибо его картины нравятся зрителю, и при этом совершенно очевидно, что они нравятся и ему самому тоже. Однако если вы хотите угодить зрителю и сделаете фильм, который вам не нравится, вас ожидает провал. Поэтому я считаю, что совершенно абсурдно, когда режиссер не получает право на окончательный монтаж. Ведь на этом финальном этапе работы приходится принимать столько важнейших решений. Это никак нельзя поручать людям, которые эмоционально не связаны с картиной, они не жили в ней, с ней с самой первой минуты. Стало быть, мой совет всякому будущему режиссеру: надо быть хозяином своего фильма с начала и до конца. Лучше вовсе не снимать фильм, чем передавать в чужие руки окончательное его решение. Если вы все же уступите, будете потом страшно мучиться. Я это испытал на себе. Я снимал «Дюну», не имея права на окончательный монтаж, и этот опыт настолько меня травмировал, что понадобилось три года, прежде чем я рискнул приступить к новой картине. Мне даже и сегодня кажется, что я еще не пришел в себя от нанесенной мне тогда раны. Режиссер отвечает за каждое экранное мгновение, и только он до конца дней переживает за все собственные и все чужие ошибки.

Studio, 1997, janvier

Перевод с французского А.Брагинского

M E D I A


DOGME 95
The Official Dogme 95 - Website
Copyright Dogme 95 - Nimbus Film & Zentropa Entertainment
Developed by; Bilgrav Grafik, Runemedia & Molotov

И.ЛЮБАРСКАЯ

«Догма» в Интернете

Первое, с чем сталкивается посетитель странички «Догмы» в русском Интернете, — это реклама (например: «Евроадрес: телефоны химчисток») и недостаток информации. Компания «Кармен», владеющая правами на прокат в России фильмов «Догмы», публикует там пресс-релиз, а Макс Воловик и Ким Белов представляют свой (это подчеркнуто) перевод «Обета целомудрия», мало чем отличающийся, впрочем, от других переводов. Есть еще два материала из «Искусства кино» и выход на официальный сайт «Догмы» в мировом Интернете. Адрес этого рукоделия: http://www.zhurnal.ru/kinoizm/happen/dogma.htm

Из 257 страничек, посвященных «Догме» в мировой Сети, большая часть занята перепечатыванием на разные лады «Манифеста», фильмографических данных и интервью с официального сайта. Поддерживает официальный сайт «Догмы» Bilgrow Grafic, Runemedia & Molotov. Открыв этот «Молотов-коктейль», несколько секунд созерцаешь задницу свиньи, из которой смотрит всевидящее око (эмблема «Догмы»); потом распахиваются четыре окошка с афишками — простенько и лаконично: Dogme № 1, 2, 3, 4 (The King is Alive, выпуск — весна 2000). Каждый фильм, по идее, должен быть сопровожден картинкой (есть), синопсисом (только два из четырех), ссылками на интервью с режиссером (два) и сведениями об актерах (очень мало). Интервью не блещут ни свежестью, ни разнообразием. Томас Винтерберг в апреле 1998 года побеседовал с Бо Грином Енсеном. Ларс фон Триер — с Питером Овигом Кнудсеном. По-видимому, парни высказались полностью и сменили обет целомудрия на обет молчания.

Скупость изобразительных и литературных форм в целом соответствует «Обету целомудрия», который, естественно, публикуется с некоторыми комментариями в разделе Manifesto.

Два раздела находятся на стадии развития — «Новости» и «Как снять фильмы «Догмы». В разделе Confession никаких исповедей. В разделе «Контакты» — глухие адреса Zentropa Entertainment и Nimbus Films. Зато прекрасен раздел «Бюллетень», который я впервые открыла 6 апреля 1999 года на путаном послании Брайана Торри Скотта «О целомудрии» и оставила 6 октября, ознакомившись с просьбой Ен Тана из Далласа помочь ему снять в Техасе фильм по принципам «Догмы».

«Бюллетень» прекрасен именно тем, чем хорош Интернет как данность: здесь не существует интеллигентского запрета на чтение чужих писем. На них даже можно отвечать. Это подлинный фэн-клуб — страстный, задорный и несколько глуповатый. Правда, он умнеет на глазах. 893 послания подтверждают, что Дания — родина гамлетовских вопросов. На сайте даже сформирован блок «Вопросы, которые чаще всего задают «Догме 95». Главные из них: является ли «Догма» методом для съемок низкобюджетных фильмов? Является ли «Догма» всего лишь хитрым, поверхностным, коммерческим трюком? Не противоречит ли провозглашенному в «Обете целомудрия» принципу «не оказывать влияния»

то, что режиссеры дают интервью? Почему стали снимать фильмы «Догмы» именно Томас Винтерберг, Ларс фон Триер и Сёрен Краг-Якобсен.

Собственно, каждое послание, отправленное с тайной надеждой, что сам Ларс фон Триер ознакомится с ним, является по сути манифестом. Независимо от того, приемлют авторы этих посланий сам манифест «Догмы» или нет. Вот два на выбор от явно очень молодых людей, переживающих период «бури и натиска».

Анджело Симеоне: «Модные технические трюки часто обманывают толпу. Ваше движение лишь одно из обширной истории движений, пытающихся обманом и фальшивыми надеждами «причесать» хаос. Фанатизм — это не путь, он ведет к диктатуре. Как и суровый стиль, к которому вы понуждаете режиссеров в разрешении кинематографических и социальных проблем... Ваши эгоистические напыщенные проповеди звучат, как советская пропаганда, в которой прославлялись «винтики» сталинского режима. Вы кажетесь современными Вертовыми, мечтающими отменить буржуазное кино. Но почему надо останавливаться на отмене буржуазного кино? Надо отменить буржуазность... Мир, любовь — в этом мы найдем правдивый кинематограф. И этим изменим мир».

Крис: «Zentropa вытрясла из меня все дерьмо, сделала меня одержимым своими идеями, своей всеохватностью и совершенством стилизации (и по части технических приемов, и по части атмосферы). Черт возьми, я даже написал теоретическую работу об этом. Из-за «Списка Шиндлера» (мой профессор понятия не имел, кто такой Ларс фон Триер, и не поверил моим аргументам, что Спилберг — это начетчик без рекомендаций, а фон Триер — настоящий режиссер, который использует фильм, чтобы продвинуть зрительское восприятие дальше, чем вытирание слез платочком...) я до сих пор должен киношколе 25 тысяч баксов. Парни, добудьте их для меня!

Сначала декларации «Догмы» звучали очень отстраненно. Но через десять секунд я понял, что это именно то, чем мы занимались в киношколе, — денег нет, идей навалом, скудоумная аппаратура и высокомерие людей, не озабоченных ничем, кроме кино. Спустя еще пятнадцать секунд я подумал: какого черта нам нужно какое-то новое движение в кинематографе? Мы же не какие-то бунтари 68-го года. Революция закончена. Нам не нужны правила хотя бы потому, что нам доступно все, а для того чтобы использовать хорошие осветительные приборы, «сопротивления» не нужно. Надо всего лишь пойти и снять этот чертов хороший фильм и запустить его в публику — если вам удастся зайти так далеко, то вы можете изобретать любые правила. И я понял, что люблю Ларса фон

Триера, который так и поступает, и надеюсь, что однажды узнаю его личный электронный адрес. Потому что, честно говоря, у меня есть предложение, имеющее отношение к кино, которое я хотел бы обсудить именно с ним».

В переписке, как в любой мусорной корзине, можно обнаружить массу любопытной информации. Например, в мае кто-то посоветовал не пропустить американский «догматический» фильм «Гуммо». И на это получил два взаимоисключающих ответа: рекомендацию обязательно пропустить этот фильм и мнение, что «Гуммо», конечно, не «догматический» фильм, но посмотреть его стоит. Так что как минимум двух зрителей это кинотворение обрело благодаря Интернету.

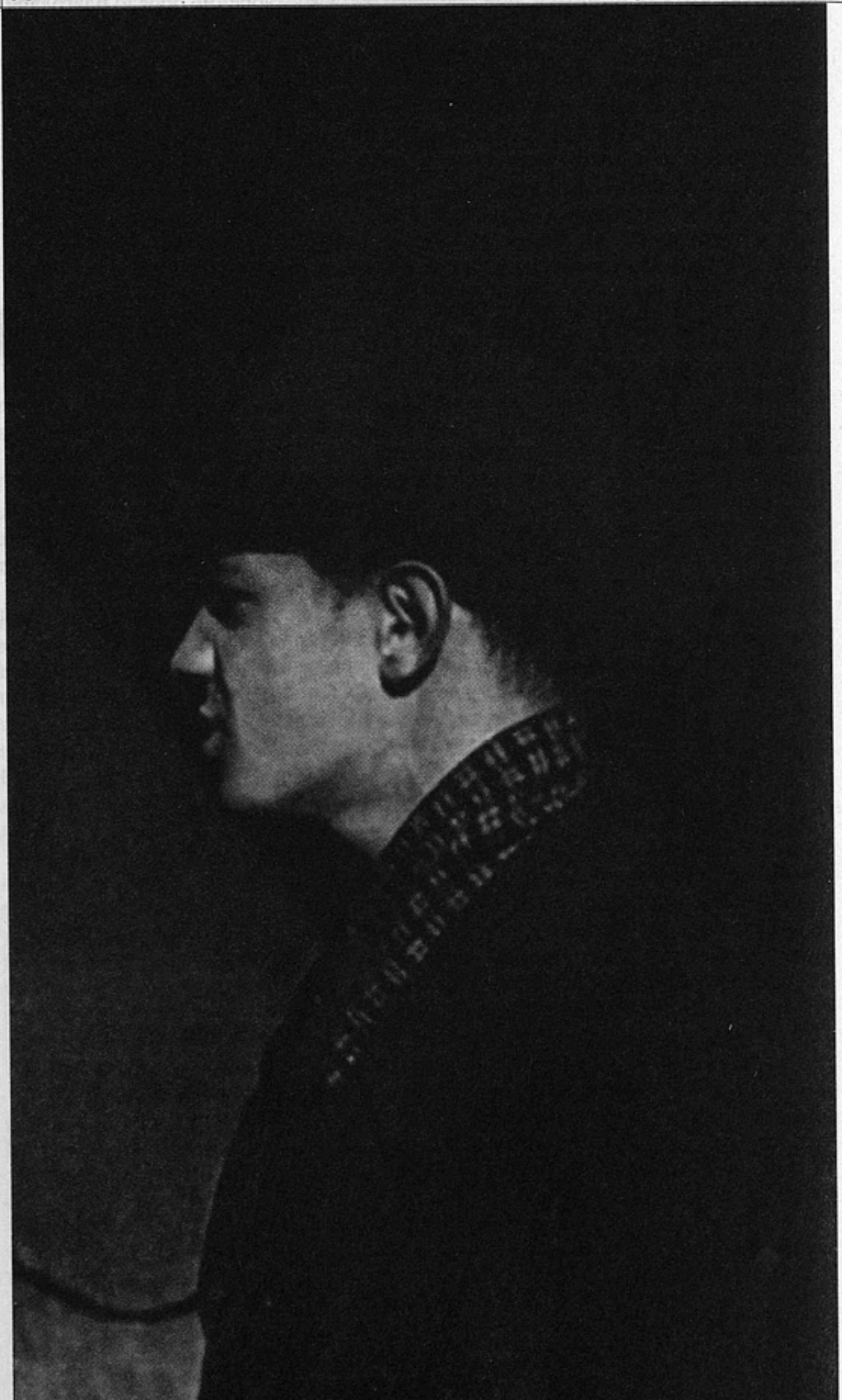
Интернет прекрасен и тем, что это сфера, где возможность анонимного высказывания используется для карнавализации. Имена, которыми подписываются постоянные посетители сайта «Догмы», за долгие часы щелканья «мышкой» стали мне родными: Белка (возмущается банальностью американских высказываний в посланиях к «Догме» и интересуется театрами, подчинившимися «Догме»), некто «Я» (чопорно и длинно требует соблюдать правила вежливости), Давид Строитель (настаивает, что нужно разрушить «Бюллетень» и находит сторонников, а как бы вы нашли друг друга, друзья?). Некто Арне Шуерманн очень активничает, разыскивая фильмы о суициде. Человек, именующий себя Скотиной по кличке Харли Дэвидсон (Brute Harley Davidson), в ответ на все обсуждения принципов «Догмы» кричит: «Вау, это честно!» Помойный Уродец (Garbage Freakoid) всех обзывает «лузерами» и т.д.

Нашу страну в этом нестройном хоре долгое время представлял только некий Дмитрий Шапуров. Осенью появились еще два активиста «Догмы»: некто под псевдонимом Алан Смити (псевдоним в квадрате, поскольку за ним скрывается коллектив режиссеров, не подписывающих всякую муру своим именем) яростно защищает Голливуд и его зрелищные аттракционы от сухости «Догмы» и Кара — умница, имеющая ответы на все вопросы.

Конечно, в таком карнавале Ларсом фон Триером, как, впрочем, и любым иным именем, может назваться всякий. Интересный розыгрыш имел место прошлым летом, когда от жары плавились мозги. Сначала пришло послание «Томаса Винтерберга» о том, что Ларс фон Триер совершил самоубийство: «Он дошел до полного исступления, читая сфальсифицированные послания на сайте. Я был слишком далеко от него, и ему удалось выстрелить себе прямо в голову. Мы здесь, в «Догме», будем скучать по нему. Пожалуйста, не загружайте этот сайт фальшью. Никто не знает, кто в «Догме» станет ее следующей жертвой». Шутка, естественно, добавила сайту всякого рода фальшивок. На известие поступило немало откликов, среди которых записка от «Оливера Стоуна» с пожеланием побольше самоубийц в этой компании и послание от «Стивена Спилберга», уверяющего, что именно он застрелил фон Триера, чтобы проучить человека, не получавшего удовольствие от его фильмов. «Триер» опроверг это сообщение, попросив «ради всего святого оставить покойника в покое».

В общем, можно констатировать, что догматические сайты в Интернете привлекают в основном студентов киношкол и широкие круги маргиналов, интересующихся кино. Их вдохновляет надежда, что мода на радикальное опрощение и удешевление кинематографа позволит и им сказать свое слово в искусстве движущихся изображений. Более серьезная и интеллектуальная публика доверяет свои размышления о последнем киноманифесте уходящего века «бумажным» изданиям. А почтенные буржуазно-демократические массы хранят по этому поводу глухое молчание, ибо предпочитают традиционное, «нецеломудренное» кино со светом, звуком, звездами и спецэффектами.

П У Б Л И К А Ц И И



Илья Авербах. 1956

ЭЙБА НОРКУТЕ

Молодые годы петербургского режиссера

Эйба Норкуте написала воспоминания об Илье Авербахе. Из текста понятно, кем они доводились друг другу. Для знающих эту пару добавлять ничего не надо. Остальным решусь сообщить — да, это тот случай, когда жизнь оказалась длинней одной любви. Дальше оба, как могли, построили свои судьбы. Он, блестяще одаренный, воплотился в знаменитого кинорежиссера. Она, прелестная молодая женщина, отошла куда-то в сторону, невидимая никому из его кинематографического окружения. Выросла их дочка Маша, обладательница самой дивной из известных мне улыбок. Маша родила внуков Авербаха. Он никогда не видел этих нежных мальчиков. Не успел. Эйба вернулась в наш, совсем уже узкий, круг. Все это я сообщаю для того, чтобы вывести ее из тени и представить читателям мою приятельницу театроведа Эйбу Каятоновну Норкуте, специалиста по сценической иконографии, автора одного вышедшего («Академический театр им. А.С.Пушкина. 250 лет») и двух подписанных в печать — уже в макете, проклятое безденежье! — фундаментальных альбомов («Русская театральная фотография» и «Матильда Кшесинская»). Сравнительно недавно снялась также в роли автора-рассказчика в документальном фильме финского режиссера Лисы Ковинхеймо «Матильда». Люблю посидеть с Эйбой, попивая водочку. Умница, всегда уступит другому первенство в разговоре. Хозяйка обширных культурных знаний, никогда не выпятит их. Сводившая с ума блестящих молодых людей, ни разу не похвастается. В последние годы стараюсь добыть у нее какие-нибудь подробности из жизни общих знакомых, ушедших стариков, из уникального обихода Петербурга. И кое-что добыл. Но еще больше преуспел журнал «Искусство кино», получивший мемуары, которые вы сейчас прочитаете. Талантливой рукой — археология минувшей эпохи, психологически проницательные портреты, драматические и смешные коллизии, тонкие характеристики, неожиданные предположения и забытые факты, огромное число имен, великих и безвестных, — все туго сплетается вокруг главного героя воспоминаний и многое объясняет в его художественном мире.

Юрий Клепиков

В один из сентябрьских дней 1956 года стало известно, что Олег Целков будет показывать свою новую картину. Он учился в Ленинградском театральном институте и жил в общежитии на Моховой. Уже тогда многие считали его чрезвычайно одаренным художником, продолжателем традиций русского авангарда. Показ картины был событием экстраординарным. Олег не пропагандировал свои работы. В отличие от других художников, мнение публики о его живописи Олега не интересовало. Он работал для себя. Поэтому показ картины в комнате общежития воспринимался как событие. На просмотр пригласили и меня, студентку-театроведа, живущую в соседней комнате. Уже с полчаса из-за дверей, где жил Олег, слышались возбужденные голоса. Я в нерешительности стояла на лестничной площадке. Идти туда не хотелось. Вдруг на лестнице послышались голоса. Поднимались двое наших студентов, сопровождая не известного мне молодого человека. Я и раньше видела издали в институтских коридорах его широкоплечую фигуру со слегка наклоненной набок головой, обрамленной копной вьющихся светлых волос. Мне захотелось рассмотреть его лицо. Проходя мимо, незнакомец глянул на меня прозрачными зелеными глазами. И я, слегка загипнотизированная его взглядом, последовала за группой в комнату Олега.

Вернисаж не удался, праздника не получилось. За столом сидел национальный «кадр» из Средней Азии и смачно ел булку с ливерной колбасой, нарезанной прямо на бумажке. Другой «кадр», лежа на животе на своей койке, что-то писал химическим карандашом на листе школьной тетради. Между ними метался маленький плотный человечек и вполголоса уговаривал «кадров» более серьезно отнестись к мероприятию. Олег, должно быть, чем-то раздосадованный еще до нашего прихода, картину выставлять отказывался, капризничал и грубил всем подряд. Чтобы как-то разрядить обстановку, один из живших в комнате взял гитару и запел высоким голосом. Внимание всех переключилось на него. Тем временем незнакомец, заслонив меня ото всех, тихо произнес: «Позвоните мне!» — и бросил в оттопыренный карман моего платья свернутую трубкой бумажку. Выйдя из комнаты, я развернула ее, увидела номер телефона и имя Илья. Положила ее обратно и забыла о ней. Случайно наткнувшись через какое-то время на записку в кармане, я подумала: «Надо бы позвонить...» И снова забыла. Недели две спустя я все же набрала номер, и Илья, не вдаваясь в длинные разговоры, сразу назначил мне свидание. Я шла на рандеву без всякой эйфории, без торжества иль вдохновенья. Шла себе и шла. К счастью, нам сразу удалось найти верную, естественную тональность разговора, и мы готовы были продолжать беседу всю ночь. Однако ровно в полночь двери общежития запирались на ключ — бдительный дежурный укладывался спать. Да и Илье пришлось бы долго звать дворника, чтобы тот с ворчанием и упреками открыл ему железные ворота, тоже запираемые на ночь. Мы не строили никаких планов. Каждый раз, прощаясь, Илья говорил: «Позвони мне». Я либо звонила, либо исчезала надолго и начала задумываться: а зачем мы, собственно, встречаемся? Ни в собеседниках, ни в воздыхателях я не нуждалась. В институте имелся почти официальный мой жених, спортсмен и красавец, с лицом верным и честным, такой идеальный советский положительный герой. Но проходило время, и я снова набирала номер телефона Ильи. Все шло ни шатко, ни валко. Прогулки по городу — осень была теплой и солнечной, — мороженое, томатный сок, букетики белых астр. Все до того часа, когда в сумерках у Инженерного замка Илья вдруг прочел мне «Заблудившийся трамвай» Гумилева. Я похолодела от страха, поняв, что это — закодированное признание в любви. А как же, а что?.. «А, будь что будет!» — решила я и стряхнула испуг. Илья приручал меня терпеливо и умно. За недолгое время я привыкла ко всем излюбленным мероприятиям Ильи: филармония, кино, знакомство с друзьями. Отстоял он свои права и перед моими друзьями. Наблюдательные сокурсницы донесли, что Илья толкался с нашими мальчиками и что-то остервенело им объяснял. Чужаков у нас не любили. Право на увод барышни нужно было завоевать.

Поздней осенью того же года я пришла в обычный петербургский двор-колодец. Квартира, где жил мой новый знакомый Илья Авербах, размещалась на пятом этаже, куда вела крутая полутемная лестница. Войдя в переднюю, я была ослеплена светом, падающим из двух окон. Попав в гостиную, снова очутилась

Илья Авербах во время учебы в медицинском институте. 1957

в полумраке. Прошло несколько минут, прежде чем я разобралась в обстановке. За это время родители Ильи усадили меня, налили чай. Мы сидели за круглым столом под низко висящей лампой. На стене против меня тускло светили канделябры и виднелся прелестный женский акварельный портрет. Мягко тикали часы. Хозяева приняли меня ласково. Не исключено, что я произвела на них странное впечатление: бледная, худая, рыжая, непривычно одета. Незадолго до визита я разрешила приятелю состричь на память прядь волос. Дружок, недолго думая, отхватил с макушки ровно столько, сколько вмещалось в его широкую ладонь. Никакая прическа не могла скрыть мою плешь. Из парикмахерской я вышла похожей на тифозного мальчика. Старики на меня оглядывались с сочувствием, молодые — с любопытством. Потеряв волосы, я стала зябнуть со страшной силой и поэтому все время куталась в длинный шарф. Кроме того, окончив литовскую школу, я оказалась некрепка в русском языке. Могла запросто спутать лося с лососем и все норовила слово «мужчина» написать как «мущина».

Родители Ильи, люди светские, поправляли меня не без удовольствия. Александр Леонович Авербах, сын богатого волжского судовладельца из Рыбинска, получил отличное домашнее воспитание. Знал языки, классическую литературу, мог с ходу подобрать мелодию на рояле либо сыграть по нотам. В юности участвовал в любительских спектаклях. Накануне революции закончил Рыбинское коммерческое училище и переехал в Петроград. В 1919 году вошел в труппу Большого драматического театра. Трудно сказать, что открыло ему путь на подмостки — фактурная внешность или участие в любительских спектаклях. Рослый, широкогрудый, светловолосый, с голубыми глазами, он напоминал персонажей из «Атаки» Петрова-Водкина. В театре Александр Леонович задержался недолго. Судя по рассказам, не считал проведенное там время лучшей порой своей жизни. Все возвращался и возвращался к воспоминаниям о возмутительном поведении премьера театра Н.Ф.Монахова, смешившего молодых актеров на сцене во время спектакля. Уйдя из театра, Александр Леонович поступил на экономический факультет Технологического института. Закончил его и много лет работал на руководящих должностях. Чаще всего — в качестве заместителя директора. Александр Леонович был человеком образованным и остроумным. Славился своим гостеприимством и любезностью. Последняя, правда,

резко обрывалась у границы, за которой его собственное мнение уже не совпадало со взглядами собеседника. Авторитет Александра Леоновича простирался на все, начиная от оценки «Симфонических танцев» Рахманинова, кончая способом нарезки составляющих салата оливье.

Его жена, мать Ильи, Ксения Владимировна, была человеком более гибким и легким, возможно, и более легкомысленным. Внучка кавалера Георгиевских крестов генерала Николая Артемьевича Виламова (из обрусевших Willams) и владельца модного магазина «Артюр», почетного гражданина Петербурга Станислава Стракача, дочь смолянки и уланского полководца, она прожила непростую жизнь. Поступив в Смольный институт благородных девиц незадолго до революции, она с другими воспитанницами была эвакуирована в Новороссийск. Там стала свидетельницей сцен и событий, не предназначенных для молодой неокрепшей души. Навещала дядю Жоржа в тюрьме, видела смерть, нетерпимость, жадность. Впечатлительная Киса Стракач стала вести дневник, сочинять стихи и прозу. Желание стать писательницей крепло в ней с каждым днем. Судя по первым сочинениям, со временем она могла войти в литературу. Но жизнь распорядилась иначе. По возвращении в Петроград она поступает на драматические курсы Ю.М.Юрьева, заканчивает их и начинает работать в труппе братьев Адельгейм. Какое-то время Ксения Стракач числилась во вспомогательном составе Большого драматического театра. В начале 20-х годов вышла замуж за адвоката М.Куракина, родила сына Николая. Вскоре семья распалась. Чтобы как-то прокормиться, Ксения Куракина стала выступать на эстраде как исполнительница романсов. Певческим голосом она не обладала, но была артистична и музыкальна. Ностальгически настроенная публика, воспитанная на «Паре гнедых», принимала ее с одобрением. Спустя какое-то время Ксения Владимировна изменила свой репертуар и имидж. Из платиновой блондинки с мягкими завитками она превратилась в жгучую, коротко стриженную брюнетку, концертное платье сменила на юбочку выше колен. Ксения Куракина стала первой исполнительницей песен беспризорников на эстраде. (Существовал такой вид городского фольклора.) Изменились и рецензионные оценки ее выступлений: определение «манерна» уступило место другому — «вульгарна».

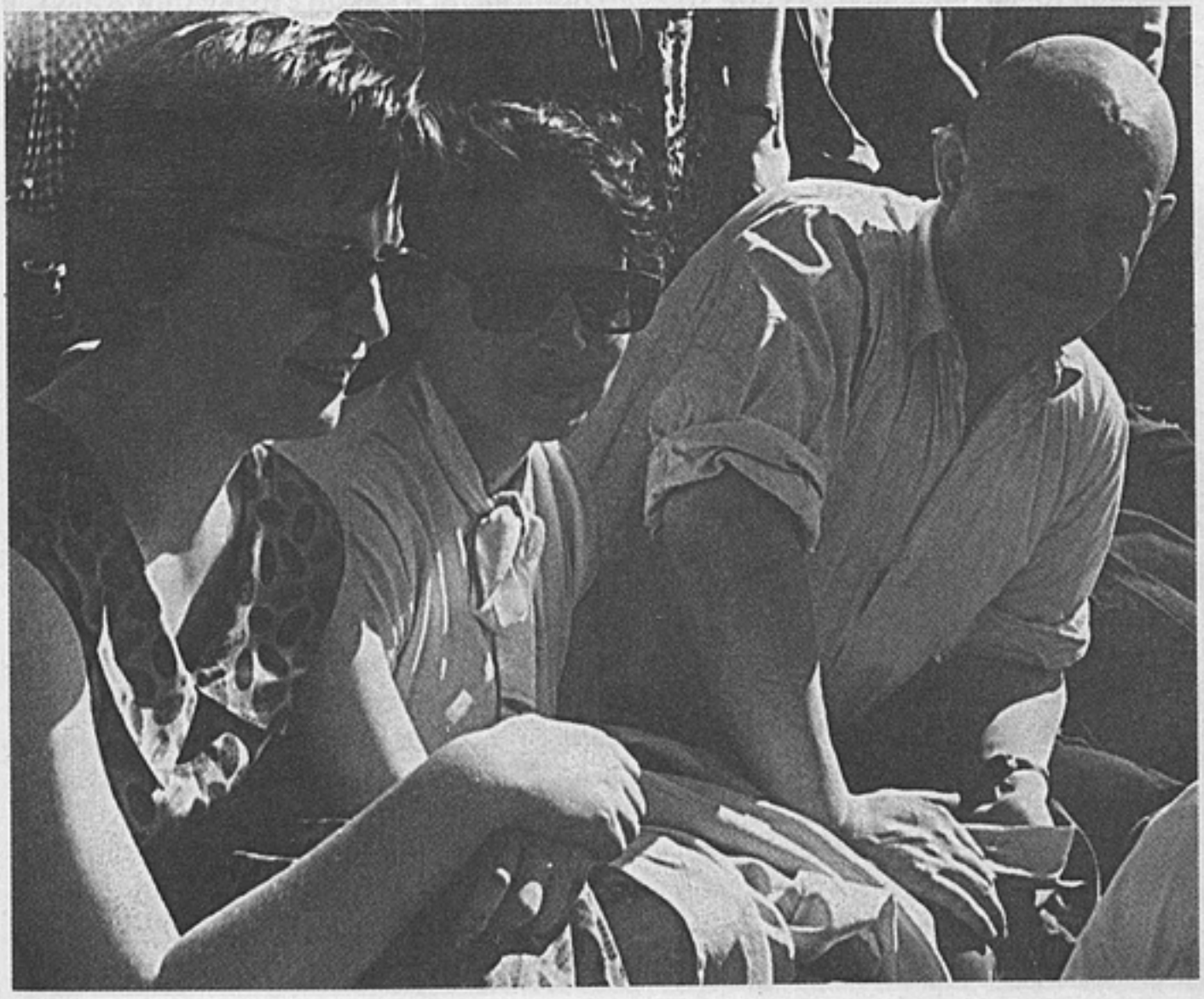
В 50-е годы я слушала песни беспризорников, исполняемые Ксенией Владимировной дома (у рояля — Александр Леонович). Песенки были такими, каким и должен быть городской фольклор. И вообще обвинить в вульгарности бывшую смолянку, одну из самых изысканных красавиц Ленинграда (в первую десятку входили еще В.Щеголева, С.Магарилл[1] и другие), это, право, странно и отдает необъективностью. Как-то у нашего друга француза мы спросили, понравился ли ему концерт Аллы Пугачевой. «О! — воскликнул он, закатив от восторга глаза. — Elle est tres vulgaire!» Мы покатились со смеху. Он с удивлением посмотрел на нас. Слово vulgaire можно перевести и как «доступный», и как «общенародный».

У Ксении Владимировны были свои поклонники. Для ее выступлений писали песни братья Прицкеры и Константин Листов. За ней ухаживал Михаил Зощенко. После концертов у артистического входа Ксению Владимировну поджидали беспризорники, которые слушали ее, сидя верхом на заборах, ограждавших летние эстрады. Они бесхитростно хвалили ее, указывали на ошибки в текстах, а то и напевали новые мелодии. Надолго прилипшее определение «вульгарна» не помешало создателям ленинградского Нового театра в 1934 году пригласить Ксению Владимировну на роли героинь в первую труппу. Театр нуждался в звезде. Ксения Владимировна проработала там до конца 40-х годов. Позже перешла в другой театр, где были свои главные герои и свои идеалы. Здесь почему-то встал вопрос о ее классовой принадлежности, о дворянстве, о княжеской фамилии. Руководство театра поступило просто: оно отправило ее на пенсию. Ксения Владимировна находилась в полном расцвете сил, и увольнение для нее было страшным ударом. Почти десять лет она провела вне театра. Читала с эстрады «Тупейного художника» Лескова, играла Фру Альвинг в «Привидениях» Ибсена на телевидении. Давала частные уроки по сценической речи дома и в драматической студии Дворца культуры им. С.М.Кирова. В конце 50-х Кс-

[1] В.Щеголева — жена художника Н.Альтмана, С.Магарилл — актриса.

нию Владимировну пригласили преподавать в Ленинградский театральный институт. Она учила не только студентов, но и профессиональных актеров. Для этого ей доставало и таланта, и человеческого своеобразия. Самой обременительной для окружающих чертой Ксении Владимировны была ее обидчивость. Как человек многократно битый она постоянно пребывала в напряжении даже дома.

А дома было неспокойно. У Александра Леоновича не сложились отношения с пасынком. Человек точный, обязательный, старший Авербах не мог смириться с разгульным образом жизни пасынка. А Ксения Владимировна, помня, что ее Николеньку контузило на войне, все плохое относила на счет болезни. Да и с младшим, обожаемым Илюшей, не все было ясно. Илья учился в медицинском институте. Но не потому, что уже раз и навсегда определил свое будущее. Когда он поступал, явных предпочтений у него вообще не было. То он получал разряды по теннису, то во время очередной влюбленности разражался циклом стихов. Но он ведь вырос в семье, где с утра до вечера говорили о прекрасном, и, чтобы быть допущенным к взрослым, приучил себя рассуждать, формулировать свое мнение. Однако в гуманитарные, «идеологические» вузы с фамилией Авербах (пусть в паспорте и значилось «русский») поступить было довольно трудно. К тому же для Александра Леоновича, человека самолюбивого, но в искусстве не преуспевшего, мысль, что его сын может оказаться на вторых ролях, была невыносимой. Тем более, не вполне удачно сложилась и артистическая судьба Ксении Владимировны. А в медицинском нашлись знакомые, готовые посодействовать поступлению Ильи. Он туда и пошел. Человек интеллигентный, умный, с отличной памятью, учился он хорошо. Однако к концу обучения все чаще и чаще стал бунтовать. Один за другим у него следовали приступы бешенства, когда он в сердцах бросал учебник в угол и начинал кричать: «Не могу! Не хочу! Почему я должен?» В принципе я стояла на его стороне, но понимала, какой мрак накроет дом, если он не получит диплом. Это заставляло меня действовать в стиле терпеливой мамки. Говорить что-либо было бессмысленно. В такие минуты, когда у Ильи белели глаза, он ничего не видел и не слышал. Можно было только пожалеть, погладить, да и то не всегда. Я молча извлекала из-под кровати учебник, раскрывала его и начинала читать. (При этом Илья смотрел на меня, как загнанный зверь.) Спустя какое-то время я начинала говорить



С.Васильев, врач, поэт, друг и коллега И.Авербаха, его жена и Эйба Норкуте (справа налево) на стадионе им. Кирова. Ленинград, 1957

самым будничным тоном: «Посмотри, оказывается, что симптомы...» Далее излагала текст своими словами. Илья начинал смеяться, но все же за учебник брался. Его бесило, что он занимается не тем, что сердцу мило, что уходит время, что он лишен возможности самореализации. Смотреть на эти терзания было тяжело. Сильный, умный, одаренный, он чувствовал себя привязанным к кормушке. Разорвать цепь мог в один момент, но наше поколение было приучено уважать и жалеть родителей.

Илья писал стихи, пробовал себя и в прозе, его интересовала журналистика, литературоведение, и Александр Леонович нередко заводил душеспасительные беседы. Вот, к примеру, и Вересаев, и Чехов, и Булгаков были врачами... Илья глухо парировал, что Чехов дрожал при мысли, что ночью к нему постучат в окно и вызовут к больному, что Булгаков стал писателем, перестав быть врачом, а что касается Вересаева... Вскипали литературоведческие споры, которые обычно заканчивались криками и хлопаньем дверьми. За Вересаева, Толстого, Франса, Тургенева Александр Леонович стоял горой! Здоровый консерватизм Авербаха-отца отталкивал все, что не входило в понятие классики: и язык плох, и тема не та, и сюжет надуманный...

Удивительнее всего, что сверстники родителей Ильи, их друзья и постоянные гости, были более восприимчивы к новому. Нина Александровна Доманская, Павла Федоровна Шмидт, Татьяна Кирилловна и Илья Александрович Груздевы, Евдокия и Татьяна Глебовы, Борис (Боба) Крейцер, Наталия Петровна Бехтерева, Лидия Яковлевна Гинзбург поддерживали нас. А удивительно потому, что, за исключением четы Груздевых, все они так или иначе были задеты репрессиями. Волею судеб из их жизни выпало звено, которое, казалось бы, должно было осуществлять связь с сегодняшним днем. На деле же их восприятие современной жизни и культуры оказывалось на редкость молодым и свежим. Они следили за новейшей литературой, возвращались к литературным спорам 20-х годов, снабжали нас редкими книгами и списками неизданных сочинений, ориентировали в новейших течениях XX века. Они не забыли недавнее прошлое и не старались его забыть. О пережитом в ГУЛАГе рассказывали просто, с достоинством, не желая вызвать жалость или возбудить ненависть. Часто вспоминали забавные и смешные эпизоды. Вряд ли они оберегали нас, уже знакомых с «закрытым» письмом ЦК КПСС о культе личности. Но все сидевшие на александровском диване и чиппендейловских стульях за круглым столом под низко висящей лампой хорошо понимали, в какой стране они живут, в какое время и кто над ними. Высокомерный Александр Леонович любил подшучивать над fautes pas генсекретаря-освободителя, над его речевыми оборотами, жестами. Гости за столом вежливо улыбались, а тихая Евдокия Глебова произносила своим нежным голосом: «Все равно я ему благодарна за то, что он выпустил народ из лагерей». Хотя бывшие заключенные ГУЛАГа, гости дома на Моховой никогда и не заходились от восторга при упоминании имени Хрущева. Как русские интеллигенты они придерживались принципа, высказанного Грибоедовым:

> Минуй нас пуще всех печалей
> И барский гнев, и барская любовь.

В одну из ночей 1958 года, услышав о чем-то по «вражескому радио», мы долго не могли уснуть. Илья сидел на кровати, обхватив голову руками, и все повторял: «Боже мой, какой стыд! Какой стыд!» Это был стыд за чужие дела и собственную беспомощность. Такое же ощущение стыда и утраты было у нас в день смерти Пастернака. Мы пили красное сладкое вино («На поминках так полагается!» — наставительно сказал Женя Рейн) и вздыхали. Пастернак был любимым поэтом Ильи. Временами он находился под сильнейшим его влиянием. Но случались и периоды всеобъемлющего увлечения ранним Сельвинским. Илья с восхищением читал наизусть стихи 20-х годов Н.Асеева и С.Кирсанова, упивался Н.Заболоцким времен «Столбцов», без конца цитировал Д.Хармса и А.Введенского. Ему казались интересными П.Коган, М.Петровых и К.Некрасова, он пел песни Б.Окуджавы, жадно читал Б.Слуцкого и Д.Самойлова, перепечатывал стихи М.Цветаевой. К моменту нашего знакомства, находясь в трагическо-лирической поре, все вспоминал любовную лирику В.Маяковского и Н.Гумилева. У букинистов выискивал сборники стихов О.Мандельштама.

Илья любил и знал поэзию, как немногие. Собирал и изучал книги по стихосложению, литературоведческие труды. Он прекрасно ориентировался и в прозе 20-х годов, хорошо знал ранних Шкловского, Пильняка, Каверина. В памяти хранил целые страницы из сочинений Зощенко, Ильфа и Петрова. Как все в нашем поколении, открывал для себя современную западную литературу. Из впервые переведенной прозы он больше всего любил Шервуда Андерсона, Генриха Бёлля.

Литературные открытия и увлечения служили темой разговоров при встрече с друзьями, которых у него было множество и самых разных. То были друзья по школе и эвакуации. Музыкант Эрик Шенк, Свет Таскин, инженеры Алла Даманская, Саша Шлепянов, Сережа Дидзурабов и балерина Ядвига Кукс. Существовала институтская компания: деловой человек Рудик Еременко, милейшая Нелли Крынская, Слава Васильев, Вася Аксенов, Давид Шраэр и Семен Ласкин. Славу Васильева, доброго человека и хорошего врача, издавшего первый сборник стихов незадолго до своей кончины, многие знают по кинофильмам. В детстве, находясь в эвакуации в Средней Азии, Слава заболел какой-то болезнью, после которой лишился волос на голове, бровей и ресниц. Режиссеры использовали его неординарную внешность в эпизодических ролях. Высокого роста, грузноватый, с головой, гладкой, как бильярдный шар, с мягкой лепкой лица, он с одинаковым успехом представлял как негодяев, так и добрых людей. Давид Шраэр, позже публиковавший стихи, в нашей компании носил прозвище Кон. Все мы тогда увлекались Хемингуэем. В томе, изданном еще до войны, была опубликована «Фиеста» и ранние рассказы. Как дети, мы распределили между собой героев «Фиесты». Кон вполне соответствовал характеру Додика. Мне пытались пришить леди Эшли, но я отвела от себя это имя. Оно досталось забракованной на заводе Александра Леоновича овчарке, милой собаке, но на редкость глупой и любвеобильной, недолгое время она жила у нас. Сеня Ласкин, уютный, гостеприимный, совмещал свою врачебную практику с писательской деятельностью. Вася Аксенов, красавец с внешностью профессионального боксера, вел бурный образ жизни. Как-то вернувшись домой, я увидела его у нас совершенно сникшим. «Что с ним?» — спросила Илью после ухода Васи. «Ему изменила Жанна! — сурово сказал Илья. — Она выходит замуж за чеха. Васька даже плакал!» Представить Васю плачущим было трудно. И потом, кто кому изменял — это еще вопрос. Илья к женским изменам относился с преувеличенной нетерпимостью. Что же касается поведения мужчин, то он постоянно щеголял цитатой из Шарля де Костера: «Верная жена — это хорошо, верный муж — это каплун!» Большой поклонник женского пола, Илья отказывал женщинам в интеллектуальном равенстве. Его раздражали повышенная эмоцио-

Эйба Норкуте. 1958

нальность, бесконечные разговоры о любовных перипетиях и страданиях, преувеличенная забота о мужчине. Позже эти черты приобрели у Ильи название «куриность». Образцом «куриности» можно считать сцену сбора героини перед уходом к Бедхудову в «Фантазиях Фарятьева». Ни режиссер, ни оператор, любящие и уважающие Неёлову, не пощадили ее героиню.

Имелась у Ильи еще одна компания, именовавшая себя «кодлой». Это были друзья отрочества, знакомые по дачным и городским волейбольно-футбольным сражениям. По образованию все в «кодле» были технарями. На мой взгляд, «кодла» представляла собой идеально составленную театральную труппу, где каждый выступал и доводил до гипертрофированных размеров назначенное ему природой амплуа. Алик — Дон-Жуан, Сеня — вечный муж, Боря — неудачник и т.д. и т.п. Лидером группы был Толя Глускин, человек недюжинной силы, такого же голоса и аппетита. Между прочим, верный и деликатнейший человек. Ему ассистировал Саша, смешливый молодой человек, идеальный исполнитель всех розыгрышей и шуток. Илья считался неисправимым романтиком и неофициальным лидером, генерирующим идеи. «Кодла» была компанией чисто мужской. Жен в ней задвинули в угол. Кто обиделся, кто ушел добровольно. Мне пришлось остаться. Многие встречи кончались игрой в преферанс. Илья вбил себе в голову, что я приношу ему удачу. В те времена он играл средне, и мне часто приходилось сидеть с ним рядом. Отказываться было нельзя. Случались дни, когда мы жили только на деньги, полученные от пульки. Благо, что при проигрыше можно было сойтись на какой-нибудь смешной компенсации — номере «Иностранной литературы», бутылке пива или «американке».

В «кодле» все отличались азартностью. Сама игра была важнее ее результатов. К тому же она проходила в обстановке остроумной пикировки, под градом шуток, так что при любом исходе приносила удовлетворение. Должно быть, я приносила удачу и при игре Ильи в футбол. Он брал меня на все матчи. «Кодла» встречалась на Финляндском вокзале. После традиционного прикладывания к моей ручке и вручения мне букетика фиалок все отправлялись поездом в дачную местность под дурацким названием Курорт. Она славилась своим большим и ровным пляжем, который начинался практически с вокзала. Спустя десять минут после нашего прибытия пляж пустел. Мамаши торопливо сгребали панамки, совки, детей и убирались восвояси. Я сама старалась забиться в самый дальний угол пляжа. А по нему, поднимая голыми пятками столбы пыли, с гиканьем и свистом носились молодые мужья и отцы семейств. На обратном пути шло бурное обсуждение игры. «Ты прости!» — говорили мальчики, отрывая меня от книги, и начинали разговаривать привычным языком мужской компании. Илья, который в жизни не произнес слова крепче, чем «подлец», относился к языковому потоку спокойно. Обсуждались самые животрепещущие вопросы, к примеру, можно ли включать в счет пендель, забитый Сашей?

Илье было хорошо в «кодле». Там он разряжался, спадало напряжение. Часть проблем, обкатанных смешливым обсуждением друзей, переставала быть проблемами. В играх реализовывалось сильное мужское боевое начало Ильи, обычно прикрытое лоском светскости и образцовой воспитанности. В «кодле» все были равны. Даже лидерство не давало охранной грамоты при организации розыгрышей. Не избежал их и Илья.

В конце 50-х он неожиданно получил наследство от умершего бездетного дядюшки — энциклопедию Брокгауза и Эфрона и «отрез на пальто цвета маренго», купленный в Торгсине. Энциклопедию мы, недолго думая, отнесли за угол, в Лавку писателей, и продали по цене макулатуры. На полученные деньги Илья тут же купил несколько ранее высмотренных сборников стихов. Из отреза предполагалось сшить роскошное пальто. Оно должно было быть по моде — коротким и обязательно с двумя боковыми разрезами. Одежка вышла на славу и вызвала фурор среди друзей и знакомых. Но однажды, увидев пальто на свету, я почувствовала что-то неладное. Так и есть! Знаменитые боковые разрезы были зашиты толстыми белыми нитками. Бог мой, кто, когда? Долго ломать голову не пришлось — неделю назад мы были у Толи Глускина. «Кодла» была в сборе. Значит, Илья целых семь дней смешил проходящих мимо людей.

Еще раз над пальто посмеялись в поселке Шексна Вологодской области. Туда Илью направили после окончания института в 1958 году. В Шексне он

принимал больных в амбулатории, осматривал заключенных в лагере. Воры, жулики, насильники, оторванные от городской жизни не первое десятилетие, падали от хохота, увидев своего доктора в короткополом пальто. Илья криво улыбался. После службы в Шексне ему было обещано место судового врача на кораблях, идущих в загранплавание. До этого момента Илья рассчитывал заняться отделыванием старых сочинений и написанием новых. Действительно, поначалу из Шексны прибывали новые и очень неплохие стихи и проза. Но со временем Илья стал впадать в хандру. Досрочно сдав сессию, я отправилась в Шексну. До того мне приходилось ездить по разным направлениям и в разных поездах. Мы не были приучены к комфорту. Но общий вагон поезда Вологодского направления, который брали приступом, дал мне почувствовать жизнь первых послереволюционных лет. Толпа внесла меня в вагон. Я долго искала место, перешагивая через мешки с истекающим кровью мясом и сторонясь голых ног, загораживающих проходы. Потом всю дорогу отводила глаза от пристальных взглядов каких-то подозрительных личностей. В вагоне пили самогон, заедая луком. Везде висел тяжелый, кислый запах хлеба и пота. И только встреча с Ильей мгновенно списала гнетущие впечатления от поездки.

Молодому специалисту доктору И.Авербаху в Шексне была предоставлена отдельная комната с шестью кроватями. Спи где хочешь, дорогой товарищ! Кроме того имелись: табурет 1 (один), тумбочка — 1 (одна), электроплитка — 1 (одна), кастрюля — 1 (одна), чайник — 1 (один), ведро — 2 (два). Удобства во дворе, вода в колодце. В магазине — частик в томате и серая вермишель. Иногда — хлеб и водка. Пациенты Ильи, которых он лечил от язвы, радикулита и побоев, приносили ему кто пяток яиц, кто авоську с картофелем, кто шматок мяса свежезаколотого борова. Илья дергался, отмахивался, но все же брал подношения. Иначе бы просто пропал, истощал, заболел. А так можно отнести продукты к обласкавшей его Марии Александровне Раевской, жившей здесь на поселении. К вечеру она кормила Илью супом. Интеллигентнейшая Мария Александровна, еле сводившая концы с концами, была готова кормить Илью и без всяких приношений. Столько лет она не встречала человека, с которым можно было говорить на привычном ей человеческом языке.

Весть о том, что к доктору приехала жена, разнеслась по поселку мгновенно. Тут же заявился один из пациентов и всучил мне в руки две сушеные рыбки и кулек с картофелем. Смутившись, я пригласила пришедшего поужинать с нами вечером. После его ухода я впала в панику. К своим двадцати трем годам я специализировалась на приготовлении мяса, лихо пекла печенье, и салат всегда был моей прерогативой. А как варят картошку, я не знала. Обычно этим занималась домработница Вера, жившая в доме родителей Ильи. Недолго думая, я

Эйба Норкуте и Илья Авербах. 1958

кинула в закипающую воду все приправы, что остались от предыдущих жильцов: соль, перец, какие-то пряно пахнущие коренья. Вечером гость, заедая картошкой принесенный с собой самогон, все повторял: «Вот, ведь надо же... Моей жене никогда такое не придет в голову...» Так до сих пор и не знаю, хвалил ли он меня или издевался надо мною?

Шексна произвела на меня страшное впечатление. Наутро после приезда я решила выйти прогуляться. Вышла — и остановилась. Идти было некуда. Несколько беспорядочно разбросанных домов со слепыми окошечками, и кругом абсолютно голые, убогие поля. Ощущение, что здесь, возможно, на расстоянии пятидесяти шагов, находится ГУЛАГ, и вовсе отбивало желание двигаться. Я вернулась домой и больше не выходила. Разве что ведомая под руку Ильей к Марии Александровне Раевской. Еще до окончания срока службы Илью вызвали к начальнику медслужбы пароходства в Ленинград. Предстать пред очи полагалось через сутки, к девяти часам утра. Чудом ему удалось сесть на поезд, опоздал он самую малость. Упитанный начальник долго смотрел на исхудавшего, небритого, помятого Илью. Потом процедил: «Мы не можем предоставить вам обещанное место». — «Почему?» — «У вас такой вид...» — «Я с поезда!» — «Нет, нет! Это исключено!»

После Шексны, в виде компенсации, Илье предоставили «свободное распределение», то есть он мог устраиваться туда, куда ему вздумается, что, в свою очередь, было непросто. Случайно ему повезло: его бывший сокурсник пошел на повышение и привел Илью на свое прежнее место врача в яхт-клубе. И пошли томительные месяцы. Он ходил на работу, стиснув зубы. Молодой Илья был человеком веселым и динамичным. Вместе с тем периоды веселья чередовались у него с часами, а то и неделями упадка духа.

Он терзался из-за своего несовершенства, из-за неосторожно сказанных слов, которые могли ранить собеседника. И нужно было долго говорить, доказывать обратное, отвлекать, прежде чем он сдвигался с мертвой депрессивной точки. За всю жизнь я не встретила человека, который был бы таким самоедом, как Илья. В нем жило какое-то изначально трагическое восприятие жизни. Даже о героях его фильмов в эпизодах счастья или торжества можно было сказать словами, которые он сам повторял очень часто: «Несчастные люди!»

Одно время мы завели блокнот, куда вместе записывали интересные сценки, диалоги, увиденные, услышанные на ходу. Почему-то он долго возвращался однажды к эпизоду, записанному мною. Собственно, в нем ничего не произошло. Однажды я зашла в кулинарию, где еще и подавали сносный кофе с фирменными булочками. Глотнув горячую жидкость, я откусила душистую слойку, и кусок застрял у меня в горле. До меня донесся диалог между продавщицей и солдатом, стоявшим ко мне спиной. Я увидела рослого парня с красными от мороза ушами. «Макароны холодные, их есть нельзя, — говорила продавщица. — Возьмите кофе и булочку». «Нет, нет! Мне двести грамм макарон!» — твердил солдат. Я смотрела на него и постепенно заливалась краской. То ли он деревенский, не привыкший к нашим городским кофеям, то ли он, скорее всего, издержался в увольнительной. Я могла купить ему и кофе, и плюшку, но не решалась это сделать. Мой жест унизил бы моего сверстника, который уже успел окинуть меня оценивающим взглядом. Жалкий, он не хотел жалости. Продавщица насыпала в кулек окоченевшие макароны, и солдат вышел. Спустя какое-то время, ушла и я. С той поры Илья, любивший прикинуться обижаемым и нелюбимым, стал включать в свои монологи фразу: «Мне двести грамм макарон!»

Он редко ощущал себя счастливым. Разве что после соприкосновения с шедевром или в отношениях с женщинами. Незадолго до своей кончины он сказал мне: «Ты знаешь, мне все время плохо, плохо и плохо. А тут я как-то подумал: а почему мне должно быть хорошо? И успокоился!» Увидев мое расстроенное лицо, он буркнул: «Впрочем, это цитата из Феллини. Помнишь?» Да, это цитата. Чем хуже ему становилось — в делах ли, в общем состоянии, — тем он добрее и внимательнее относился к окружающим. От этого расцвета личности, постоянного его желания везде быть, во все вникать, всем помогать у меня сжалось сердце в недобром предчувствии.

Бытовая сторона жизни никогда Илью не занимала. Разговоры о ней, если

их нельзя было перевести в фантасмагорию, феерию с фейерверком, он не выносил. Я молча подкладывала ему новые вещи или говорила: «Мне выплатили гонорар. Пойдем купим письменный стол» (350 рублей в ценах 1959 года). На наших друзей большое впечатление произвел монолог Ильи после покупки первой пары элегантной обуви. Поставив туфли на письменный стол носками вперед, он начал с обращения: «Вы, мои голубчики...» И пошло, поехало! Интермедия вышла не хуже, чем у Арлекина, вертящегося вокруг Коломбины. Илья мог отчитать своих друзей за слишком приземленный образ мыслей. Вместе с тем обожал рассказы о том, как тетушка воспитывает детей, как женился кузен и чем наполняют свой досуг коллеги. Действующие в рассказах лица становились его достоянием. Он возвращался к ним, требовал новых подробностей. Особо его занимали рассказы о детях, в которых он видел «искру Божью». Еще до появления собственного ребенка у него существовала теория воспитания, в которой имелся пункт «нежный мальчик». Я, выросшая в семье, где было два мальчика, вечно с кем-то дерущихся, разбивающих мячом оконные стекла и ворующих из буфета конфеты, с трудом усвоила этот термин. Илья уверял, что мальчики — особо ранимые существа, что вместе с тем они героические личности. Для осуществления поступка им, впечатлительным и слабым, требуется вдвое больше усилий. «Нежный мальчик» — это Филиппок — Никита Михайловский, плывущий на корабле в «Объяснении в любви». Юрий Клепиков увидел этот образ и в других героях фильмов Ильи и очень точно назвал его «силой слабых». Ранимость, терзания, сомнения молодого Ильи были тщательно скрыты не только от посторонних, но отчасти и от близких. Все видели в нем умного, сильного, красивого, ироничного мужчину, способного не только отстоять свои взгляды, но и защитить кулаком.

Илья Авербах. 1958

Меня он считал своим ребенком. (Я не знаю, кто был чьим ребенком.) По отношению ко мне он был заботлив, бескорыстен, уступчив и терпелив. Илья усердно занимался моим воспитанием. Как у учителя (увы, на редкость непедагогичного) ко мне у него были два требования: изучать русской язык и стать светской женщиной. Что касается первого пункта, то он заключался в постоянном его требовании читать Тургенева. «Да, да, конечно, обязательно...» Но за книгу не бралась. Не могла же я ему объяснить, что незадолго до окончания школы я прочла всего Тургенева, вышедшего на литовском языке, что он мой любимый писатель, что я боюсь за него браться снова, чтобы не расплескать то огромное впечатление, которое храню в себе. Что касается пункта второго, то Илья требовал при каждом удобном (и неудобном) случае не высказывать свое мнение. Я с легкостью соглашалась. Однажды мне захотелось, чтобы меня похвалили: «Ты заметил, я ничего не сказала Мише?» Илья засмеялся: «Да, но у тебя все было написано на лице!» При моем молодом максимализме все, что выходило за пределы правды (умолчание в том числе), было ложью и грехом. Толь-

ко позже я пришла к тому, что светскость — это обязанность человека не обременять другого своими эмоциями и взглядами. Однако, Боже мой, за что мы любим и ценим людей, как не за их чувства и взгляды? Будучи нерадивой ученицей Ильи, я все же никогда не доводила дело до конфликтов. В отличие от него, я чаще видела в жизни ее комическую сторону, что сильно облегчало общение. Мы были хорошими друзьями. До такой степени, что о каждом своем увлечении девицей или дамой Илье прежде всего хотелось рассказать мне. Он долго выбирал слова и формулировки. Раз, когда он не мог ничего придумать, выдавил из себя следующее: «Знаешь, Х очень хорошая хозяйка!» Это происходило в то время, когда с прилавков стали исчезать продукты. «Что же она подавала на стол?» — заинтересованно спросила я. «Икру, севрюгу, маслины...» Мне осталось только рассмеяться.

Мы оба работали, что-то сочиняли для заработка и для души, и все же у нас оставалось много времени на разного рода занятия. Ездили в какой-то дальний занюханный кинотеатр смотреть фильм Пудовкина. Ходили к солидным людям смотреть собрание гравюр, навещали коллекционера джазовых записей, слушали музыку в крошечной комнате коммунальной квартиры, ходили в любимый ресторан «Восточный» (угол Невского и Бродского), на концерты в филармонию, на выставки, бывали на футбольных матчах и соревнованиях по боксу. На последних мне удалось, правда, побывать всего один раз. Во время встречи американских и советских боксеров я вошла в такой раж, что стала кричать вместе с болельщиками. Илья посмотрел на меня и огорченно сказал: «Да что это такое?! Женщина!.. Я больше тебя с собой не возьму». Я вышла из сочиненного им образа. Илья упустил из виду, что, живя в Литве, я так же часто ходила на стадион, как и в театр.

Затянуть Илью в театр было непросто. А мне хотелось. Театроведение — моя будущая профессия. В то время я писала дипломную работу о Брехте, которым была сильно увлечена. До такой степени, что возобновила уже забытый немецкий язык, чтобы читать не изданное у нас. Илья прочел только что вышедший том Брехта и вежливо сказал: «Да, это интересно». Мне повезло: в Ленинград приехал «Берлинер ансамбль» — театр-храм, целиком отданный Брехту. В предвкушении «пира духа» мы уселись в бархатные кресла Александринского театра. По ходу спектакля настроение стало падать. Одно дело — пьеса в чтении, другое — проговоренный со сцены, голый, не окрашенный эмоциями и дыханием жизни текст. В антракте мы вышли в фойе. Илья, потоптавшись, сказал: «Ты знаешь, я ничего не понимаю в театре». Я приняла эту ложь как выход из нелегкой ситуации. Не могла же я ему напомнить, что подростком он все понял во мхатовском «Дяде Ване», плакал на спектакле (до сих пор не может забыть Добронравова).

Приглашение Б.Ливанова, старого мхатовца, на свой первый фильм — не случайный жест Ильи. Равно как и приглашение И.Смоктуновского, которым он буквально бредил после «Идиота» в БДТ. Первое же наше знакомство с игрой Смоктуновского произошло так. После выхода на экран фильма «Солдаты» заговорили о талантливой игре малоизвестного В.Сафонова. Посмотрев фильм, у выхода из зала мы в один голос произнесли: «Ты заметил (заметила)?..» Маленький эпизод со Смоктуновским привлек внимание всех смотревших фильм. После этого все, что не было МХАТом, Смоктуновским и Таганкой, у Ильи в понятие «театр» не входило. В те годы театр для него был средоточием фальши, дурного вкуса, ложного пафоса и бессмысленно произносимых фраз. Он десятки раз пародировал театр, произнося обычный текст по-театральному, с «посылом в зал». Вместе с школьным приятелем Сережей Дидзурабовым дома давал представления о мифическом дяде Сереже, оперном певце. Илья садился за рояль, Сережа становился впереди. Маленький, худенький, чернявый Сережа запевал арию Кончака неожиданно густым басом, бессмысленно разводя руками. Минуту спустя к нему присоединялся Илья, а еще через три минуты оба валились от хохота.

Кино Илья принимал легче. Мог простить игру даже средних актеров. Както раз я ему переводила статью из польского журнала Film об одной красивой, но далеко не выдающейся актрисе. Конечно, не смогла удержаться от язвительных комментариев. «Подожди, подожди! — остановил меня Илья. — Вот ты, ум-

Илья Авербах. 1959

ная и красивая, попробуй! Попробуй завладеть тысячами. А она смогла это сделать. Значит в ней есть нечто, что выделяет ее из толпы». Как все молодые люди того времени, он увлекался сексапильной Сильваной Пампанини и тоненькой, как тростинка, Лолитой Торрес. По вечерам, оставаясь одни, мы пели: «Каимбра, ты город студентов...» — и приплясывали, топоча ногами. Особой любовью у него пользовались Татьяна Самойлова и Тамара Семина. Илья с придыханием говорил о Люцине Винницкой и Лючии Бозе. Долгое время он находился под сильным впечатлением от фильмов итальянского неореализма. «Рим, 11 часов» смотрел дважды подряд. Появившаяся на экранах французская «новая волна» стерла те впечатления, оставив теплое чувство разве что к «Похитителям велосипедов». «400 ударов» Франсуа Трюффо мы смотрели трижды. Илья жалел, что не может еще раз увидеть «На последнем дыхании» Жан-Люка Годара (фильм шел в Доме кино) и «Хиросима, любовь моя» Алена Рене (показывали во время фестиваля). Появившаяся меж тем «Дорога» Федерико Феллини опрокинула все вверх дном, резко изменила вкусы и пристрастия Ильи. Далее пошла польская «волна» — Кавалерович, Вайда... От Кавалеровича Илья довольно быстро открестился, а «Пепел и алмаз» Вайды остался надолго. Фильм демонстрировался на закрытом показе — только для членов Союза кинематографистов. До этого я прочла Илье с десяток статей о фильме в польских журналах и газетах. Желание увидеть картину у него было столь жгучим, что он сумел попасть на просмотр. Я ждала его дома. Обычно после просмотра фильма Илья начинал речь с одного из трех определений: «Фуфло!», «Ничего себе картинка» или «Гениально!» После «Пепла и алмаза» он молчал. «Что?» — спросила я. «Ты понимаешь, там была одна сцена...» — ответил он и стал пересказывать сцену смерти Мачека. Потом встал. Показывая, согнул колени, как-то странно всплеснул руками. Я посмотрела на лицо и испугалась. Оно было белое, как полотно. Казалось, еще секунда, и Илья упадет замертво. «Илья!» — крикнула я. «Что?» — недовольно отозвался он. «Ничего, рассказывай дальше». Только после этого он смог более или менее внятно рассказать о картине... Вайда поставил фильм о сопротивлении. О жажде свободы любой ценой. Так мы его и приняли. Это сладкое слово — свобода!

Купив очередной номер Ekran, Илья вырезал кадр из «Пепла и алмаза», где Цибульский с поднятым вверх автоматом стоит на фоне элегических польских ветел. Вырезал и повесил над письменным столом. С Моховой картинка переехала на улицу Подрезкова. При переезде на последнюю квартиру она была бережно уложена в папку со старыми письмами. Туда же со стенки попал и порт-

рет тореадора Манолетте. Бой быков — игра человека со смертью — сильно занимал Илью. Он не только упивался описанием боев, но и сам старался показать позу тореро, втыкающего бандерилью в загривок быка. Илья внимательно следил за всеми новыми подробностями боев боксера Кассиуса Клея (Мохаммеда Али). Его портрет тоже украшал стену нашей комнаты. Кроме того, поля его рукописей и отдельные листки были заполнены профилем боксера и поднятыми у лица перчатками. Определить, рисует Илья Кассиуса или себя, было трудно.

В отличие от родительских комнат, стены которых были украшены гравюрами, плакетками, акварельными рисунками, картинками бисерного шитья, комната Ильи носила спартанский характер. Письменный стол, венский стул, железная кровать, тахта под вытертым ковром, книжная полка, некое подобие комода и голые стены. В углу стояла круглая, обшитая металлическим крашеным листом печка, в которой было так славно сжигать неудавшиеся опусы. Единственным украшением комнаты был вид из окна на звонницу Земцовской церкви, стоящей на углу улиц Белинского и Моховой. В этой десятиметровой комнате могли разместиться с десяток людей. В ней разговаривали, ели котлетки, пили сухое вино и читали стихи. В ней перебывали многие, но постоянными гостями были Женя Рейн, Толя Найман, Дима Бобышев, Ося Бродский. Приходил Виктор Голявкин, был Толя Гладилин, бывали Миша Еремин и Додик Шраэр, какой-то поэт-милиционер Кондратьев, Сережа Вольф. Часто присутствовал физик Миша Петров. Никто из наших гостей тогда не публиковался, все они очень нуждались если не в читателях, то хотя бы в слушателях. Назвать эту группу поэтическим объединением трудно. У них не было единой поэтической платформы (разве что неприятие официозной поэзии). Не было и лидера. Точнее, лидерами были все. У каждого своя манера, свои задачи и устремления. Илья писал стихи от случая к случаю. Бывало, их хвалили. Бог знает, до какой степени эти похвалы были искренними.

С середины 60-х Илья практически перестал писать стихи. Полагаю, что отказ был вызван не отсутствием времени или возникновением новых увлечений. Скорее всего это произошло сознательно. Илья хорошо разбирался в поэзии. В группе, где обсуждение стихов проходило на редкость бурно, он не раз выступал третейским судьей. Чтение стихов было актом мужественного священнодействия, точнее — мужского священнодействия. Нас, женщин — жен Эру Коробову (Найман), Галю Норинскую (Рейн) и меня, — допускали в помещение, но задвигали в угол. Мальчики очень удивились бы, скажи мы что-то большее чем: «Вот именно!» или «Я тоже так думаю!» — и нетерпеливо ожидали бы окончания тирады. Снисходительно к нам относился лишь Женя Рейн, красавец, ценитель поэзии, хорошеньких женщин, обильного стола и твидовых пиджаков. Время от времени он обращал на нас свой влажный блестящий глаз, обнимал за плечи или хлопал по коленке. Правду говоря, при чтении стихов особо говорить и не хотелось. Часто я просто терпеливо выслушивала. Чьи-то стихи вызывали любопытство. Но когда читал Бродский, я боялась дышать. Другое дело, когда мы оставались с ним вдвоем, когда, казалось, превращались в детей, родители которых внезапно покинули комнату. Ося, обычно молчаливый в большой компании, в лучшем случае отпускающий одну-две остроты, с глазу на глаз становился улыбчивым, приветливым и живо заинтересованным в собеседнике. Мы задавали друг другу вопросы, вели разговоры на такие темы, которые ни он, ни я никогда бы не решились поднять на поэтическом форуме в доме на Моховой.

Что же касается «женского мнения» о стихах, то оно иногда все же выплывало наружу. Так, скажем, Илья, встретив Толю Наймана, начинал тираду: «Привет тебе от Эйбы! Кстати, она считает, что второе твое стихотворение лучше первого. И мне кажется...» «Глупости все это! — перебивал Толя Илью. — Она ничего не поняла. Первое — лучшее мое стихотворение!» Система передачи приветов в нашем кругу была общепринятой. Ни одно упоминание чьего-то имени не произносилось без добавки: «Привет тебе от нее (от него)!» Ося Бродский много лет передавал мне приветы от Володи Уфлянда, даже не подозревая, что мы не знакомы. Я и не уточняла этот факт. Передача привета означала лишь признание тебя другом, то, что тебя считают своим человеком. Считалось, что все хорошие люди должны держаться друг друга.

Критику поэты воспринимали сообразно своей личности. Еще до начала чтения Ося Бродский предупреждал, что «стишки так себе» или «ничего себе», что написаны они под воздействием того и этого. Во время чтения краснел, досадовал на неудачные строчки, иногда высказывал свое отношение к ним. После его чтения если не молчали, то говорили очень немного. Толя Найман на замечания обижался, иногда ссорился. Бобышев краснел, со всем соглашался. Но кто знал, что́ там кроется в его кудрявой головке Керубино? Женя Рейн спорил жестоко. Человек на редкость образованный, он приводил с десяток примеров из истории стихосложения, когда поэты писали именно в такой, а не другой манере.

Споры, а то и ссоры не мешали нам дружить домами. Мы с удовольствием ели пироги матушки Рейна, чинно сидели за столом у Бобышева и с упоением плясали у Найманов. Илья уверял, что он танцует лучше всех, так как единственный, кто чувствует ритм. Последнее — правда. Он отщелкивал ритм пальцами, подпевал, качался всем корпусом. Беда была в том, что при этом он иногда забывал передвигать ноги. Много лет спустя у меня дома он захотел сыграть дочери «Караван» Дюка Эллингтона. Сел за пианино, и снова возникла картина молодости: то же качание, прищелкивание, подпевание и сильное нажатие педалей. Я засмеялась. Илья обиженно сказал дочери: «Твоя мать всегда легко смеялась. Покажи ей палец, она и смеется». Вот вам и драматургия жизни! Каждый в своем и о своем.

К 1961-му Илья отработал обязательные три года, положенные тогда врачу после получения диплома. И сразу уволился из системы здравоохранения, чтобы никогда туда не вернуться. Полагалось как-то зарабатывать деньги. Мы принялись делать передачи для Ленинградского телевидения. Наши друзья Ирина Муравьева и Роза Копылова кое-как объяснили нам, как пишутся сценарии. Однако наши работы иначе как смешными назвать было нельзя. У нас не было телевизора, мы не имели ни малейшего понятия о том, как они выглядят на экране. Один раз я специально пошла к А.М.Володину, чтобы посмотреть нашу передачу о Валентине Катаеве. Но стол накрыт был так обильно, водочка была так прохладна, что я так и не смогла объяснить Илье, хорошо или плохо мы работаем. В то же самое время до Ильи дошли слухи, что в Москве собираются открыть Высшие сценарные курсы. В требованиях к поступающим был один пункт, которому Илья не мог соответствовать: необходимо было представить опубликованные работы. За короткий срок Илье удалось опубликовать несколько занятных репортажей и одну статью. Известие о том, что Илья поедет учиться в Москву, произвело дома эффект разорвавшейся бомбы. Почему-то удар пал на меня (Илью прижать было уже невозможно). Меня обвинили в том, что я ему все разрешаю. Я промолчала. Помилуй Бог, как можно ставить препоны человеку, который, прожив с тобой восемь лет, всегда с пониманием и уважением относился ко всем твоим устремлениям? Я росла в строгости и поэтому больше всего на свете ценила свободу. Как свою, так и чужую.

Илья поступил на курсы. С 1964 года в нашей компании, группе, среде начался какой-то обвал. Пошли предательства, измены, разводы. Кто уехал в Москву, а кто и в ссылку... Всем пришлось начинать с нуля. Выжили. Зацвели другим цветом.

ДЖОН БАКСТЕР

Стэнли Кубрик. Биография

Стэнли Кубрик на съемках фильма «Широко закрытые глаза»

За две недели до премьеры «Сияния», которая должна была состояться в Штатах 23 мая 1980 года, Кубрик все еще вносил в фильм изменения. На «Уорнер бразерз» не видели фильм до 16 мая. До 20 мая не был получен сертификат американской цензуры. В виде исключения Американская ассоциация кино присвоила картине категорию «R» («доступ ограничен»), хотя их коллегия видела только незаконченный вариант. Кубрик продолжал править «Сияние» до последнего дня. Он отказался на первых шести копиях от sound mix впредь до переделки. Изменил цвет вступительных титров с темно-синего на белый.

Студия «Уорнер бразерз» уже за год до этого решилась на разновременную премьеру: сначала фильм должен был пойти в уик-энд Дня поминовения в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе только в десяти кинотеатрах и в одном кинотеатре «драйв-ин». Когда результаты показа были оценены и (по счастью) украшены восторженными отзывами прессы, фильм должен был пойти в 750 кинотеатрах по всей стране в пятницу 13 июня. После первой недели оказалось, что этот подход сработал. «Сияние» побило все рекорды в шести округах, хотя обозреватели комментировали его неоднозначно, чего, впрочем, можно было ожидать. «Ньюсуик» назвал «Сияние» «первой киноэпопеей ужасов, фильмом, который так же соотносится с другими фильмами ужасов, как «2001: Космическая одиссея» с другими фильмами о космосе». Другие не разделяли этой уверенности. «Верайети» разгромила «Сияние», в особенности игру Николсона. Стивен Кинг отрекся от картины и поносил ее при любой возможности. Соглашение, по которому Кубрик в 1966 году отказался от своих прав в пользу новой трехсерийной телевизионной версии режиссера Майка Гарриса, одобренной Кингом, удерживало последнего от каких-либо публичных сравнений двух фильмов.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1999, № 10—12.

В следующем номере «Искусства кино» читайте воспоминания Фредерика Рафаэла, работавшего со Стэнли Кубриком над сценарием фильма «Широко закрытые глаза».

Коммерческий успех кубриковского «Сияния» был связан скорее с его подлинной ценностью, чем с деловой хваткой студии. Схема проката, разработанная для «Челюстей» и «Близких контактов третьего вида», дискредитировала «ступенчатую» демонстрацию фильмов. Такие студии, как «Юниверсл» и «Коламбия», теперь с первого дня «накрывали» всю страну своими большими картинами, задавая им быстрый старт. Более медленный ввод «Сияния» в прокат сказался во вторую неделю, когда доходы сократились на 29 процентов. Недельная выручка прогнозировалась в миллион долларов. Практически она составила 823649 долларов.

Самую большую проблему создавала продолжительность картины, и не в первый раз Кубрик корректировал фильм, уже вышедший в прокат. Он еще раньше сократил роль детского доктора (Энн Джексон). Теперь вырезал заключительную сцену, в которой Барри Нелсон навещает Шелли Дювалл в больнице.

В «Верайети» писали, что «с благословения Кубрика монтажер фильма объезжал на велосипеде кинотеатры на обоих побережьях и вырезал куски ленты прямо на месте». После первой купюры 146-минутная лента укладывалась в два часа. К концу года «Сияние» попало в десятку самых кассовых фильмов, принеся 30,9 миллионов долларов. При более творческой прокатной политике доходы могли быть намного больше.

Краткий спад интереса к «Сиянию» побудил Кубрика дать Джону Хофсессу из «Вашингтон пост» гневное интервью, в котором осуждал практику голливудских киностудий, не выплачивающих режиссерам справедливую долю доходов от их фильмов. Несмотря на неизменный успех «Космической одиссеи», в том числе купленной в 1978 году телевиденем, МГМ продолжала утверждать, что формально фильм еще не окупился. Согласно публикациям «Верайети», к 1973 году «Одиссея» принесла 20 347 000 долларов в отечественном прокате, и еще 7,5 миллионов в зарубежном, но МГМ настаивала, что производство копий, прокат и проценты на первоначальные вложения остались неоплаченными. Именно это неравное распределение дохода, отсрочка перечисления прибыли на «творческие счета» и так называемая «безубыточная» система вынудили Джорджа Лукаса и Стивена Спилберга начать исторический судебный процесс из-за фильма «В поисках утерянного ковчега».

Интервал между премьерой «Сияния» в мае 1980 года и началом съемок «Цельнометаллического жилета» в августе 1985-го был одним из самых долгих в творческой жизни Кубрика. Много времени ушло на перестройку Чайлдвик-Бери. Приобретение этого владения приписывали страсти Кубрика к уединению и проводили параллели с Джеком Торрансом, героем «Сияния».

Кристиан и дочери жили собственной жизнью. Кристиан время от времени устраивала выставки своей живописи, иногда преподавала искусство в Сент-Олбенс. Среди ее работ был броский портрет Кубрика. Когда она увлеклась рисованием цветов и пейзажей, то часто дорисовывала в углу картины крошечный портрет Кубрика, непременный символ их закрытого существования.

Вивиан — не совсем всерьез — пробовала себя в искусстве. Фильм «Сотворение «Сияния», хотя и урезанный до получаса, с изъятыми Кубриком нежелательными для него фрагментами, не раз был показан по телевидению; Вивиан же написала музыку к «Цельнометаллическому жилету». Вторая дочь Катарина вышла замуж за киноадминистратора Филипа Хоббса, который — по принципу «и зять должен встать на ноги» — был вознесен до ранга сопродюсера «Цельнометаллического жилета».

Пока Кристиан превращала дом в удобное загородное жилье, Кубрик слонялся вокруг в синем рабочем комбинезоне, из-за которого его однажды приняли за садовника. Он велел сделать несколько усовершенствований, включая небольшой просмотровый зал и огромную кухню-оранжерею с растениями в горшках, креслами и двадцатифутовым столом, но при доме не было ни бассейна, ни площадки для вертолета, ни особых мест для развлечений. Если Кубрик не принял стиль жизни преуспевающего режиссера-продюсера когда жил в Голливуде, то, разумеется, мог прекрасно обойтись без него в глуши Хартфоршира. Он, как всегда, был совершенно счастлив, имея один костюм, книги, шахматы, телевизор, пишущую машинку и архив. Его убежищем была часть

дома, включавшая кабинет, комнаты для монтажа, кладовые и кухню, где во время работы над фильмом он со своей командой в большинстве случаев питался.

Надежно защищенный в своем новом убежище, Кубрик проводил свободное время, следя за прокатом своих фильмов и пытаясь защитить и забрать ранние фильмы с киностудий, на которых они были сделаны. Он наблюдал за производством всех новых копий и проверял их качество. Новыми — испанской и португальской — копиями «Убийства» Кубрик остался доволен: субтитры соответствовали изображению. Многократные слияния и крахи голливудских киностудий плохо сказались на его фильмах. «Коламбия» при пожаре утеряла мелкозернистую позитивную копию фильма и звуковые негативы к «Доктору Стрейнджлаву». Остались лишь затертые, поврежденные негативы, употреблявшиеся для прокатных копий. И хотя это трогало Кубрика меньше, копии «Спартака» на студии «Юниверсл» тоже были повреждены и частично утрачены.

«Юниверсл» с помощью Джимми Харриса собиралась повторно выпустить на экраны «Спартака», восстановив несколько сцен, испорченных во время подготовки фильма к прокату — большую часть этих кадров Кубрик с удовольствием увидел бы на экране. Студия не могла найти отснятый материал эпизодов, в которых Чарлз Лаутон — Гракх ведет Джона Гэвина — Цезаря по улицам Рима покупать голоса, а также фонограмму одного диалога между Лоренсом Оливье и Тони Кёртисом. К тому времени как проект был готов, Оливье умер, поэтому его реплики в диалоге дублировал Энтони Хопкинс. «Юниверсл» также выпустила видеоверсию, в которой Харрис и игравшие в фильме звезды обсуждали фильм и его восстановление, но Кубрик отказался в этом участвовать и не завизировал этот «режиссерский монтаж», название которого не соответствовало содержанию. Как бы то ни было, большинство сходились во мнении, что «Спартак», несмотря на все недостатки, лучше многих киноэпопей своего времени. Проблема плохого хранения негативов-оригиналов голливудскими постановочными компаниями продолжала заботить Кубрика, и в мае 1990 года он в виде исключения поставил свое имя рядом с именами Мартина Скорсезе, Стивена Спилберга, Вуди Аллена, Джорджа Лукаса, Сидни Поллака, Фрэнсиса Форда Копполы и Роберта Редфорда в качестве спонсора Кинофонда, «предназначенного для обеспечения сохранности американского кинонаследия».

В 80-е годы Голливуд не переставал волновать вопрос, что собирается делать Кубрик, и хитроумные постановщики использовали эту тайну в собственных целях. В 1983 году режиссер Мэтью Чапмен сделал Кубрику сомнительный комплимент в виде фильма «Поцелуй незнакомца» — о властном режиссере (Питер Койоут), который подбивает ведущую актрису, снимающуюся в его малобюджетном фильме, на любовную связь, хотя актриса (ее играет Виктория Теннант) — любовница человека, финансирующего съемки. Судя по свидетельству Айрин Кейн, в сценарии мало параллелей с обстоятельствами съемок «Поцелуя убийцы», хотя фильм широко рекламировался как воссоздающий атмосферу съемок кубриковской картины.

В 1981 году пошел слух, что Кубрик собирается снимать продолжение «2001» под названием «2010: Одиссея II», фильм, основанный на романе Артура Кларка об американо-советской космической экспедиции с участием Хейвуда Флойда, возвращающегося к «Дискавери», который кружит по орбите вокруг Юпитера. Литературный агент Кларка сообщил Джулии Филлипс, продюсеру «Близких контактов третьего вида», что Кубрик получил экземпляр «2010» и читает его, намереваясь сделать по нему свой очередной фильм. Между издателями, посчитавшими, что Кубрик действительно готов начать съемки, разгорелась борьба за роман. Книга широко разошлась в 1982 году, к большой выгоде Кларка, а издатели были удивлены и обескуражены тем, что фильм не появился.

Среди книг, которые читал Кубрик, были документальная повесть Томаса Кинелли «Ковчег Шиндлера», опубликованная в 1983 году, и «Парфюмер» немецкого писателя Патрика Зюскинда — о парфюмере-убийце, жившем в XVIII веке во Франции и способном создавать настолько властные сильные ароматы, что, вдохнув их, люди лишались воли. Обе книги возродили интерес Кубрика к

его среднеевропейским корням; такое же впечатление книга Кинелли произвела и на Стивена Спилберга. Известие, что книги уже взяты на рассмотрение (в частности, книгу Кинелли от имени Спилберга взяла студия), отвратило Кубрика от исторической тематики (и от еврейской диаспоры), тем не менее, обе книги продолжали его интересовать.

Он также изучал периодические издания по оружию и военному снаряжению, в которых вьетнамская война рассматривалась в исторической и социальной перспективе. Он следил за военными действиями по телевизору и коротковолновому радиоприемнику, по видеокассетам, присланным из США. Телевизионные изображения усталых пехотинцев и перестрелок на рисовых полях произвели на него неизгладимое впечатление, как, впрочем, и на все его поколение в Соединенных Штатах.

В 1968 году он говорил журналистам: «Замечательно, что нечто тянущееся так долго, такое ужасное, приходит в гостиную каждый вечер в виде обзора текущих событий в живых, синхроннно звучащих диалогах. Это способствует более активной политике». Последняя фраза звучит довольно решительно в устах такого политически нейтрального человека, как Кубрик. Он никогда не был «голубем», но в течение 70 — 80-х годов становился все более правым, хотя его политическая точка зрения на Вьетнам оставалась несформировавшейся. Дайана Джонсон считает, что «он точно не был «ястребом» в отношении Вьетнама». Что же касается политики в целом, Кубрик кажется ей «похожим на множество либералов, которые не обнаруживают расположения к публичной политике. Теперь он отец двух подрастающих дочерей и придерживается, я бы сказала, довольно пуританских идей. Ему нравится держать дома оружие». Кубрик узнал о романе Гаса Хасфорда «Краткосрочники» (The short timers) из рецензии в «Киркус Ревью» сразу после публикации романа в 1979 году, но прочел его только в 1982 году. На него произвели впечатление жесткость и простота книги, «скупость построения изложения», как он это потом называл. Немногословные реплики, краткие характеристики и опора на ритуализованный диалог как в лагере новобранцев, так и на линии фронта превращали роман в уже наполовину написанный сценарий. Но один мюнхенский бизнесмен, не имевший связей с кинобизнесом, уже взял эту книгу на рассмотрение, и Кубрик не мог получить права на нее до 1983 года, когда суматоха вокруг романа улеглась, а имя Хасфорда было почти забыто.

В книге прослеживается история молодых новобранцев на протяжении 385-дневного «краткого срока»: как они проходят через лагерь новобранцев на острове Перрис, в штате Южная Каролина, как затем воюют в качестве морских пехотинцев. Служба постоянно усиливает в них потерю чувствительности к насилию и искореняет всяческую индивидуальность, превращая их, по словам английского критика Пенелопы Джиллиат, «в ничто».

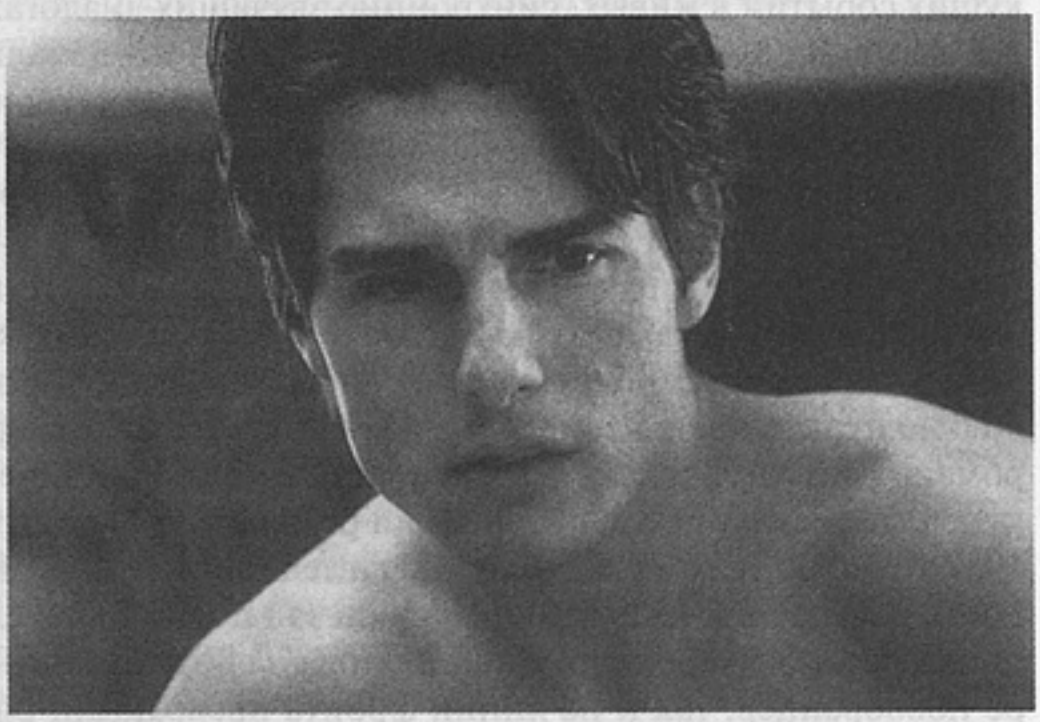
Орудием этого превращения служит пучеглазый сержант Джерхейм, инструктор боевой подготовки, демагог, маньяк, изрыгающий изобретательные и комические непристойности, который так безостановочно гоняет молодых солдат, что неуклюжий Пратт не выдерживает и убивает сержанта, затем себя. Главный герой, которому сержант дал прозвище Джокер, наблюдает это и все остальное со злобной отстраненностью. Джокера вместе с друзьями отправляют во Вьетнам в 1968 году. Многие из его друзей гибнут. Джокер присутствует при атаке на Тет и разрушении древнего города Хюэ. Вынужденный убить своего лучшего друга Ковбоя, который, оказавшись раненым, стал мишенью для снайпера, Джокер принимает командование и в конце книги ведет остатки отряда в новую схватку. «Я в дерьмовом мире, — задумчиво говорит он, — но жив и ничего не боюсь».

Известие,что Кубрик купил книгу, обрадовало Хасфорда. Он увидел в этом долгожданную награду за понапрасну растраченную жизнь. «Большинство моих друзей — среднего возраста бухгалтеры и адвокаты, вовсе не писатели и не актеры, — говорил он своему другу. — Они зарабатывают около пятидесяти тысяч долларов в год. Я пишу уже двадцать лет. Я только что заработал столько же, сколько они, но получу весь куш сразу». Он предвкушал богатство, потому что из-за появления фильма книга будет переиздана. «Даже при неудачном фильме будет продано около двух миллионов экземпляров в Соединенных Штатах. Ес-

ли даже Стэнли сделает самый худший свой фильм, это все равно будет фильм Стэнли Кубрика».

Создавая сценарий, Кубрик использовал тот же метод, что и в «2001», «Барри Линдоне» и «Сиянии». Вместо того чтобы прямо перейти к сценарию, он превратил книгу в развернутое исследование в прозаической форме.

В поисках своих «неавтономных» элементов Кубрик сосредоточился на ритуальных моментах, зачастую связанных со смертью. Первая треть фильма, которая длилась сорок пять минут, демонстрировала, как новобранцы «срываются» и восстанавливаются эмоционально и интеллектуально, в чем принимает участие жестокий, неистовый Джерхейм, переименованный в фильме в Хартмана. Этот эпизод представляет собой непрерывный ритуал «перехода» в совокупности с другими ритуалами — наподобие сцены, когда парни группой набрасываются на Пратта, чтобы посчитаться с ним, потому что из-за его несоответствия армейским требованиям были наказаны они все. Пратта привязывают к койке и бьют кусками мыла, завернутыми в полотенца, — в этом участвует даже Джокер, который делал все возможное, чтобы подружиться с несчастным парнем и помочь ему. Пратт, сорвавшись, тоже ведет себя ритуально, бессмысленно повторяя механически вызубренную хвалу своему оружию, вдолбленную всем новобранцам, прежде чем обратить это оружие сначала против Хартмана, затем против себя.



«Широко закрытые глаза»

В самом Вьетнаме — эта часть длится оставшиеся семьдесят две минуты — жизнь все более осложняется ритуалами и правилами. В качестве военного корреспондента Джокер должен пользоваться принятыми иносказаниями. Кубрик говорил Пенелопе Джиллиат: «Вьетнам был, возможно, первой войной, которую вели... так, как могло бы ее вести рекламное агентство». Офицер-редактор, отдающий приказы Джокеру, объясняет: «Когда мы перемещаем вьетнамцев, их следует называть эвакуируемыми. Если они приходят к нам, чтобы быть эвакуируемыми, то они называются беженцами. Памятка Главного командования инструктирует, что выражение «найти и уничтожить» должно заменяться другим: «прочесать и очистить». «В газете только две истории, — говорит редактор. — Солдаты, которые тратят половину своей получки, покупая этой деревенщине зубные щетки и дезодоранты, — Победившие Сердца и Головы. А другая — о сражении, кончающемся убийством, — Выигрывающие Войну».

Строчки песен в стиле «рок» и слоганы заменяют разговор. У Джокера на шлеме написано: «Рожденный убивать». У Звериной Матушки, самого грубопрагматичного из всех молодых солдат, на шлеме слова: «Я должен стать Смертью» — фрагмент фразы из «Упанишад», который Роберт Оппенгеймер, возглавлявший Манхэттенский проект разработки американской атомной бомбы, по его собственному утверждению, повторял, наблюдая первый ядерный взрыв в пустыне. Джокер, как правило, скатывается к имитации Джона Уэйна с его небрежно-героической манерой.

Название «Краткосрочники» превратилось в «Цельнометаллический жилет»; его, как и два других — «Одноглазые валеты» и «Поцелуй убийцы», — придумал Кубрик. В названии (Full Metal Jacket) слышатся удары проволочных щеток по барабану. Хасфорд одобрил перемену.

«Верайети» отмечала, что Кубрик «затеял поиски по всей стране, чтобы

найти новых актеров на роли молодых морских пехотинцев». С самого начала Кубрик искал людей, которые могли бы «действовать и говорить с толком». Выбор с очевидностью должен был пасть на Мэтью Модина, который уже дважды играл ветерана вьетнамской войны — в фильме Алана Паркера по роману Уильяма Уортона «Птаха» и в экранизации Роберта Олтмена пьесы Дэвида Рейба «Вымпелы». На роль инструктора по боевой подготовке Хартмана Кубрик взял тридцатишестилетнего Тима Колсери, бывшего морского пехотинца, унтер-офицера, ставшего инвалидом во Вьетнаме. Адам Болдуин, ростом шести футов четырех дюймов, получивший роль Звериной Матушки, начинал свою карьеру в фильме Тони Билла «Мой телохранитель», играя парня, которого пришедший в неблагополучную школу сообразительный новичок нанял для защиты. Арлисс Хауард (Ковбой) и Кевин Мейджер Хауард, который играл Сплавщика, кровожадного солдата с наивным лицом, были второразрядными молодыми актерами с множеством сыгранных ролей на телевидении и в нескольких фильмах.

«Широко закрытые глаза»

Получив роль, Модин предложил своему другу Винсенту Д'Онофрио, актеру во второстепенных театрах, никогда прежде не снимавшемуся в кино, послать Кубрику запись для просмотра. После еще четырех просмотров Д'Онофрио получил роль Пратта. По настоянию Кубрика он прибавил в весе шестьдесят фунтов; таким образом высокий костлявый парень-деревенщина из романа превратился в неуклюжего младенца. Его сонное лицо, дружелюбное и смущенное, — одно из первых, что мы видим в фильме. Он и еще десяток новобранцев сидят в креслах парикмахеров, лишаясь индивидуальности вместе с падающими на пол остриженными волосами.

Попытка воссоздать Вьетнам в пригородах Лондона казалась верхом абсурда, но для Кубрика это, вероятно, было привлекательнее всего. Хюэ был построен в Бекстоне, на квадратной миле болот у реки Темзы, принадлежащих компании «Бритиш гэс». Там стояли предназначенные к демонтажу газовые заводы, которые уже не раз использовались в фильмах, в том числе в экранизации Майклом Андерсоном оруэлловского «1984». Бригады подрывников и бульдозеристов провели там неделю, обрушивая одни здания и частично разрушая другие. Затем в ход пошли кузнечные молоты и чугунные бабы, крушившие остатки зданий под руководством дизайнера фильма Антона Ферста. Пальмовые деревья из Испании и тысячи пластиковых растений из Гонконга довершали впечатление, а тонны старых покрышек, сгорая под руинами, давали густые клубы черного дыма. Перед каждым выстрелом команда с кузнечными молотами и модифицированными огнеметами сокрушала какую-нибудь стену, которая должна была попасть в кадр, и сжигала землю вокруг, причем иногда от огня страдали ботинки и брюки актеров.

По счастью, армированные бетонные конструкции, квадратные окна и сделанные на уровне земли входы в гаражи и склады почти точно повторяли колониальную архитектуру Юго-Восточной Азии. Кубрик по обыкновению просмотрел архивы и журналы с фотографиями, и оттуда были скопированы афиши, кинотеатры-шапито и уличные вывески. По фотографиям Тима Пейджа были воссозданы покрытые известковой пылью жилые комнаты с трупами мирных вьетнамцев; для съемок пригодились и фотографии Ларри Бэрроуза, на которых морские пехотинцы палят, пригнувшись, из открытых дверей военных вертолетов «Кобра».

Подобно Готэм-сити, который Фёрст создал для фильма Тима Бёртона «Бэтмен» за несколько лет до этого, Хюэ был декорацией, скорее напоминающей, чем воссоздающей Индокитай во время войны. Декорации были настолько впечатляющими, что хотя «Верайети» объявила, что Кубрик ввозит десять танков времен вьетнамской войны, взятых у Фреда Ропки, коллекционера из Индианаполиса, поставлявшего технику для военных фильмов, после повторного просмотра можно было понять, что на самом деле все материально-техническое оборудование состояло из двух танков, двух вертолетов и нескольких грузовиков. Кубрик учел урок «Апокалипсиса сегодня»: техническое оснащение — не главное.

Тренировочный лагерь на острове Перрис и база в Да Нанге были воссозданы на Бассингборнской воздушной базе, а старая асбестовая фабрика в индустриальном районе Энфилда изображала казармы. Снимавшиеся там сцены были оставлены напоследок, поскольку Кубрик хотел, чтобы актеры были так же крепко вымуштрованы, как и «придурки», которых они играют. Чтобы привести их в соответствующее состояние, Кубрик нанял отставного сержанта морской пехоты Ли Эрми — низенького, коротко остриженного, со змеиными глазками и зычным голосом. Он был техническим консультантом в «Апокалипсисе сегодня» и фильме Сидни Фьюри «Парни из роты «С» (The Boys in Company «С»), в котором также играл роль сержанта, занимающегося боевой подготовкой. Эрми оказался подлинной находкой для фильма, такой же мощной фигурой, как доктор Стрейнджлав: вечно взмыленный сквернослов, произносящий бессвязные, безумные речи. На пробах он пятнадцать минут изрыгал непристойности, причем ни одно ругательство не было произнесено дважды. Кубрик заставил его повторить, а Леон Витали швырял в него теннисные мячи и апельсины. Эрми ни разу не вздрогнул и не перестал говорить, глядя перед собой немигающими, как у ящерицы, глазами.

Кубрик решил взять Эрми на роль Хартмана вместо Коласери, который простудился, неделями живя в лондонской гостинице. «Может быть, он наймет настоящих убийц и на другие роли, — ворчал тот, услышав новости. — Заодно может отделаться и от актеров». В утешение Кубрик дал Коласери роль безымянного пулеметчика Кобры, поливающего свинцом беззащитных крестьян из открытых дверей вертолета, облетая территорию вместе с Джокером и Сплавщиком. Вскрикивая при каждой очереди: «Попал! Есть!» — он дает неопытным журналистам первое реальное ощущение сражения. «Как ты можешь убивать женщин и детей?» — спрашивает Джокер, борясь с подступающей тошнотой. «Запросто, — ухмыляется пулеметчик. — Не надо давать большое упреждение, только и всего. Разве война не пекло?»

Эрми оказался одинаково убедительным и на репетиции, и при напряженных съемках. Двухсотпятидесятистраничная расшифровка его тирад легла в основу большей части начальных эпизодов на острове Перрис, где он угрожает вырвать новобранцам глаза, затрахать им мозги, оторвать головы и насрать на шеи. Когда Джокер осмеливается пробормотать что-то в стиле Джона Уэйна о своих впечатлениях, Эрми приходит в ярость: «Поганый, дерьмовый подонок, ты только что подписал свой смертный приговор!» Эрми также знал наизусть ритмическую считалку, применявшуюся для того, чтобы новобранцы шагали мерно и в ногу: «Может, правду говорит, а быть может, врет. Эскимосская ... холодна, как лед».

«Ли, мне нужно, чтобы это выглядело по-настоящему», — сказал ему Кубрик перед началом съемок. Эрми ответил: «Стэнли, никак по-другому я не могу».

Однажды Эрми подвела память и ему пришлось импровизировать. «Клянусь, ты из тех, что трахают человека в задницу, — проревел он, — без всяких околичностей». Кубрик пришел в восторг. «Оставим так, — сказал он. — Но послушай, Ли, что за околичности?» Эрми ответил: «Напряги воображение, Стэнли».

Родители Стэнли, уединенно жившие в Калифорнии, умерли во время его работы над этим фильмом: Герт — 23 апреля 1985 года, Джек — 18 октября. Первая жена Кубрика, Тоба Метц Кубрик Адлер, с которой Герт дружила до самой смерти, получила в наследство двадцать тысяч долларов и два кольца. Стэнли достались только почетные значки и награды, которые он посылал родителям

на хранение, и деньги, которыми он снабжал их в старости. Недоброжелатели Кубрика утверждают, что он не прервал съемки из-за смерти родителей. Подобные истории о Кубрике распространяются постоянно. Возможно, они соответствуют фактам, хотя никто не знает их психологической подоплеки. Кубрик — маньяк, но он не бессердечен. Рецензируя «Барри Линдона», Эдриан Тернер свидетельствовал, что в сцене смерти юного сына Барри Брайана Кубрик проявил себя черствым и бессердечным. Кубрик ответил ему редкостно мягким упреком, сказав, что хотел сделать сцену трогательной. Это похоже на то, как ему пришлось признаваться в своих переживаниях, поскольку Кертис Харрингтон видел его плачущим, когда был отклонен фильм «Страх и вожделение». Наблюдая этот мир как соглядатай, он ставил защитный барьер между собственным разумом и реальной действительностью.

Как и во всех постановках Кубрика, стоимость и съемочное время «Цельнометаллического жилета» начали приближаться к угрожающей черте. Склады в Энфилде, служившие казармами, были оставлены, и Ферст построил в Пайнвуде новый интерьер, белизной и симметричностью напоминавший «2001».

Студия хотела, чтобы «Цельнометаллический жилет» был готов к лету 1986 года, но, зная трудоемкие методы Кубрика, согласилась на окончание фильма к Рождеству.

К сожалению, и этот срок пришлось перенести, так как Ли Эрми не вынес бесконечных дублей Кубрика и сорвал голос. Вернувшись к работе, Эрми разбил машину в Эппинг-Форест, сломав все ребра с одной стороны и поранив лицо. Он не мог сниматься более четырех месяцев. К тому же Мэтью Модин растянул плечо во время боевой подготовки. Новым сроком премьеры стало лето 1987 года, и «Взвод» Оливера Стоуна, главный соперник «Цельнометаллического жилета», появившись первым, получил «Оскар» за лучший фильм, лучшую режиссуру, лучшее звуковое оформление и лучший монтаж. Тем не менее, все ждали появления «Цельнометаллического жилета». Когда Джулия Филлипс пыталась продать некую историю о войне постановщику-администратору Дону Стилу, то получила ее назад с небрежным замечанием: «Думаю, мистер Кубрик должен сказать все, что осталось еще несказанным о Вьетнаме».

Кубрик приступил к работе над отснятым материалом с ощущением упущенных возможностей и утраченных надежд. Отсрочки и усталость не способствовали улучшению его манер. «Стэнли пытается не выходить из себя, так как чувствует, что это роняет его в глазах группы, — говорил один из друзей Кубрика, — но не может себя контролировать. В подобных ситуациях это происходит всегда». Кубрик все больше нервничал, боясь, что кто-нибудь тайком увидит картину до времени. Даже лаборанты в кинолаборатории «Рэнк» не знали, как выглядит фильм в целом. Два крепких «ассистента» сопровождали каждую передачу фрагментов фильма и стояли над работниками лаборатории во время проявки. После нескольких недель такой работы «Рэнк» предложил Кубрику перебраться в другую лабораторию.

«Цельнометаллический жилет» оправдал надежды, которые возлагала студия на фильм и на Кубрика, собрав 38 миллионов долларов за первые пятьдесят дней проката. Рецензии были разные, по большей части восторженные. Те, кто сравнивал фильм с «Взводом», находили, что «Цельнометаллический жилет» — другая, более темная сторона гуманистических воспоминаний Оливера Стоуна.

В 1989 году Джулия Филлипс попыталась заинтересовать Кубрика экранизацией фантастического романа Энн Райс «Интервью с вампиром» при финансовой помощи Дэвида Геффена. Филлипс продала Геффену роман Райс как «2001 среди фильмов о вампирах». Она объясняла: «Если «2001» представляет собой три отдельных фильма: немного о прошлом, немного о настоящем и о будущем, а Монолит служит связующим звеном между ними, скрепляет их, то эта эпопея о вампирах — тоже три отдельных фильма, только она движется не вперед, а назад; связующее звено здесь — сами вампиры-кровопийцы...» Геффен послал роман Кубрику на рассмотрение, хотя не был уверен, что этот проект в духе Кубрика. Как, впрочем, и сам Кубрик, однако этот случай, как и другие подобные случаи, вновь пробудили в нем интерес к фэнтези, и в 1990 году он снова позвонил Брайану Олдиссу. «Мы расходились во мнениях, — сказал Стэнли Олдиссу, — но это было много лет назад». За эти годы эксцентричность Кубри-

ка не уменьшилась, и Олдисс решил принимать его странности как неизбежное. Вместе с женой он приехал из Оксфорда в Чайлдвик-Бери на ланч в большой кухне-оранжерее. «Бифштексы и фасоль, насколько я помню, — рассказывает Олдисс, — его обычная еда в это время».

Они снова говорили о «Замечательных игрушках» (Super Toys). (Это небольшой фантастический рассказ о будущем, в котором осуществляется жесткий контроль над рождаемостью. В ожидании разрешения на рождение настоящего ребенка руководитель компании, производящей андроидов, неотличимых от настоящих людей, приносит домой мальчика-андроида Дэвида вместе с андроидом-медведем для жены. Ни читатель, ни Дэвид, который жалуется своему медведю, что мама не любит его, до самого конца не подозревают, что мальчик создан искусственно.) Причины нового интереса Кубрика к этой вещи вскоре стали ясны. Он видел «Инопланетянина» и восхитился им. Фильм натолкнул его на новую идею. Теперь Кубрик видел «Замечательные игрушки» (которым он дал весьма близкое к E.T. рабочее название — A.I. — сокращение от artificial intelligence, «искусственный разум») как сентиментальную, похожую на сон, сказку.

Олдисс не разделял энтузиазма Кубрика относительно спилберговского фильма. Он считал фильм детским: «Сделано толково, но это не для меня». Тем не менее, они снова стали работать вместе. Ежедневно Эмилио забирал Олдисса у его дома в Оксфорде и привозил в Чайлдвик-Бери, а вечером отвозил обратно, зачастую очень поздно. С самого начала сотрудничество не казалось Олдиссу удачным: «Я не представлял, как превратить этот маленький рассказ в фильм. Какое-то время мы над этим работали, но без толку. Затем постепенно до меня дошло: на этот раз это не были «Звездные войны», это не был «Инопланетянин». Это был чертов «Пиноккио»! Голубая фея! Я работал с Кубриком около полутора месяцев и не мог отделаться от этой Голубой феи[1].

В разное время Кубрик решал, что история может развиваться в иных направлениях. Ему приходила в голову мысль о некоем утопическом будущем, и я написал около полудюжины вариантов. Другим направлением, на мой взгляд, более стоящим, была еврейская тема. Кубрик хотел, чтобы мальчик Дэвид был отвергнут и брошен в так называемый Оловянный город, пристанище старых роботов и андроидов. Они используются до самой смерти в некоем подобии концентрационного лагеря. Это было довольно странное развитие сюжета, но, во всяком случае, дело как-то двигалось. Потом как-то раз, когда я приехал, Кубрик сказал: «Брайан, этот концентрационный лагерь — совершенная бредятина», — и снова возникла Голубая фея».

В 90-е годы стремление Кубрика к замкнутости и уединению мало-помалу стало предметом легенд. Он был настолько хорошо известен как отшельник (и лишь по временам кинорежиссер), что его ссора с соседями в 1991 году из-за нескольких деревьев рядом с Чайлдвик-Бери, которые они, как утверждал Кубрик, предъявляя в доказательство видеозапись, срубили без должного разрешения, стала достоянием всего мира.

В июле 1993 года театральный критик «Нью-Йорк таймс» Фрэнк Рич обедал с друзьями в ресторане Джо Аллена в Лондоне, и вдруг в разговор вмешался человек, сидевший за соседним столиком, и представился Стэнли Кубриком. Он был чисто выбрит, с коротко подстриженными седыми волосами и походил на гомосексуалиста. Это не показалось Ричу чем-то несообразным. «Всем всегда казалось, что компьютер ХЭЛ в «2001» ведет себя как ревнивый любовник-гей, — объяснял он. — Да и «Цельнометаллический жилет» полон гомоэротических мотивов». Друг Рича узнал в другом человеке за тем же столиком члена парламента от консервативной партии. Оба сотрапезника выглядели, как «мальчики по вызову».

«Кубрик» сказал Ричу, что видел кое-что из опубликованного о нем в «Нью-Йорк таймс». Он утверждал, что больше не живет отшельником и не носит бороду. Когда он уходил, Рич попросил об интервью. Человек сказал, что едет в

---

[1] В сказке Коллоди Голубая фея вмешивается в критических случаях в жизнь игрушечного Пиноккио, помогая ему в попытках изменить свою деревянную природу и сделаться человеком. — *Прим. переводчика.*

Дублин для подготовки съемок нового фильма, но дал номер телефона, по которому ему можно будет позвонить на будущей неделе.

На следующее утро Рич дал себе труд проверить это у Джулиана Синьора в «Уорнер бразерз», и тот со смехом объяснил Ричу, что его обманули, и не его первого. В Борнмуте эстрадный артист Джо Лонгторн настолько поверил в «Кубрика», что дал ему контрамарки, пригласил за кулисы и, после того как тот пообещал Лонгторну назначить несколько встреч в клубе «Лас-Вегас», роскошно устроил его в местном отеле. Сталкивавшиеся с этим человеком люди впоследствии утверждали, что он пробовал завязать с ними гомосексуальные связи, приглашая их в свой явно не таинственный дом в северном лондонском пригороде Харроу.

В 1996 году журналист Мартин Шорт выследил самозванного Кубрика. Им оказался Алан Конуэй, мелкий мошенник, замеченный в воровстве, обманом добывавший деньги в Австралии, Франции. Швейцарии и Ирландии. Он нисколько не походил на Кубрика, но потребность людей верить в то, что они встретились с легендой, была так велика, что ему удавалось годами промышлять надувательством.

В 1991 году после недолгого рассмотрения «Парфюмера» и биографии Коллет (французской писательницы) в качестве возможных сюжетов Кубрик прочитал

«Широко закрытые глаза»

небольшой роман и купил на него права. Роман назывался «Ложь военного времени» и был написан Луисом Бегли, поляком, после второй мировой войны переселившимся в Нью-Йорк. Книга Бегли, написанная без диалогов, в стиле писателей XIX века, которых Кубрик обожал (как, например, Бенджамена Констана), повествует о Мачеке, юноше из богатой еврейской семьи, вынужденном бежать и скрываться во время немецкой оккупации Польши.

Вдруг неожиданно в декабре 1995 года пресс-релиз студии «Уорнер бразерс», известил, что Кубрик задумал делать фильм «Широко закрытые глаза» по сценарию английского романиста Фредерика Рафаэла (в основе — рассказ Артура Шницлера), в котором будут сниматься Том Круз и его жена-австралийка рыжеволосая Николь Кидман.

Для «Уорнер бразерз» эта пара была воплощением мечты. Администраторы

из Лос-Анджелеса желали пристроиться к этой явно денежной затее, но Кубрик оставался таким же отчужденным, как всегда. По Лондону кружили слухи о его высокомерном обращении с администратором студии, который был прислан, чтобы одобрить проект. Прибыв в Лондон, администратор поселился в забронированном номере гостиницы в Дорчестере, как делало большинство приезжающих от «Уорнер бразерз». Джулиан Синьор снабдил его экземпляром сценария. Несколько часов спустя Синьора уведомили, что администратор возвращает сценарий с указанием сделать полдюжины копий. Узнав об этом, Кубрик, как говорят, сказал Синьору: «Возьми у него сценарий. Скажи, что если он хочет узнать побольше, то может подождать, пока я закончу съемки».

Первоначально считалось, что «Широко закрытые глаза» — переделанный Рафаэлом в сценарий его малоизвестный роман 1971 года «С кем ты был этой ночью?»[2]. Кубрик прочитал и одобрил сценарий, затем, большей частью по телефону, работал над ним с Рафаэлом, который жил в Перигоре, во Франции.

Том Круз и Николь Кидман заключили договора с Кубриком и «Уорнер бразерз» в то время, когда Круз был в Англии и снимался в фильме «Миссия невыполнима». Оба, по свидетельству «Верайети», «перелистали сценарий и страстно желали работать с Кубриком». Хотя роль Кидман казалась идеальной, заинтересованность Круза в подобном проекте была непонятна. Очень многие утверждали, что для нового Голливуда тайна Кубрика оставалась настолько притягательной, что их не могли оттолкнуть даже самые скверные сплетни о раздражающих методах работы режиссера и его трудном характере.

Нежелание участников проекта обсуждать его давало пищу для слухов. Летом 1996 года некоторые газеты намекали, что Кубрик, узнав от режиссера Брайана Де Пальмы о трудностях с его продюсером и главным актером Крузом в фильме «Миссия невыполнима», положил на полку свой фильм, отказавшись от него в пользу «Лжи военного времени». Кубрик снизошел до того, что публично заявил: он не разговаривал с Де Пальмой уже более десяти лет и продолжает работу над фильмом «Широко закрытые глаза». По слухам, в актерскую группу были включены Харви Кейтел и Джон Малкович. Малкович выбыл из группы, но Кейтел остался; к группе присоединилась Дженнифер Джейсон Ли.

Посвященные Кубрику сайты Интернета радостно сообщали, что в одной из сцен Круз будет одет в женское платье. Согласно другим слухам, Кубрик, памятуя о своей попытке пригласить Анри Картье-Брессона в фильм «Одноглазые валеты» и участии Виги (Артур Фелиг) в «Докторе Стрейнджлаве», просил Хелмута Ньютона, модного фотографа, известного своими эротическими и садомазохистическими работами, сделать специальную серию рекламных кадров в надежде «расковать» актеров. Для фильма с тремя главными героями затраты были чрезмерны. Для съемки некоторых сцен Кубрик взял в аренду огромный загородный дом Ротшильдов Ментмор и снял на неделю целый этаж лондонского отеля «Лейнсборо», включая королевский номер-люкс по шесть тысяч долларов за сутки. Кубрик снимал новый фильм и в особняке Льютон-Ху, который использовался для «2001», той части картины, которая не вошла в окончательный вариант.

К середине 1997 года идеальная съемочная группа, воплощение мечты, начала распадаться. Кейтел ушел и был заменен Сидни Поллаком, режиссером, иногда выступавшим в качестве актера. Все сцены с Кейтелом были пересняты. Круз и Кидман, заложники жестких методов Кубрика, выражали сожаление о других оставленных проектах. Сам Кубрик, разумеется, хранил молчание. В середине лета распространились слухи, что Поллак был навязан Кубрику компанией «Уорнер бразерс», так как раньше был режиссером Круза и мог действовать на него успокаивающе. Некоторые даже утверждали, что Поллак может быть «сторожевым псом» студии, готовым в случае необходимости взять на себя режиссуру «Широко закрытых глаз».

Перевалив за семьдесят, Кубрик достиг последней и, как правило, самой приятной части творческого пути для большинства великих режиссеров. На него по-

[2] В действительности в основу фильма легло произвендение австрийского писателя Артура Шницлера — «Новелла снов». — *Прим. ред.*

сыпались награды: «Оскары», докторские степени, мастер-классы, медали. В марте 1997 года он получил первое из традиционных вознаграждений: Гильдия американских режиссеров присудила ему премию Дэвида Уорка Гриффита за творческие достижения. Кубрик послал небрежную благодарность на видео и попросил Джека Николсона получить его награду в Голливуде. В этом послании Кубрик отдал дань Гриффиту как новатору, но заявил, что великий режиссер прожил последние семнадцать лет в бедности и забвении, отвергнутый индустрией, для развития которой сделал так много. В заключении, которое смутило многих, он сравнивал Гриффита с Икаром и высказывал предположение, что мораль судьбы режиссера в том, чтобы «забыть о воске и перьях и перестать задавать работу крыльям». В августе Кубрик был награжден на Венецианском фестивале почетным «Золотым львом».

Кубрик и в дальнейшем не будет обращать внимания на все последующие награждения, как и на эти два. Почести нового Голливуда столь же безразличны ему, как и почести старого. Он так решительно противился признанию со стороны своих собратьев, что вряд ли мог бы теперь измениться. Но от него никто этого и не ждет. Нет никакого удовольствия в том, чтобы представить себе седого, неряшливого Кубрика, моргающего от яркого света при вручении «Оскара», принимающего рукоплескания людей, которые не видели ни одного его фильма или, если видели, вряд ли поняли и оценили.

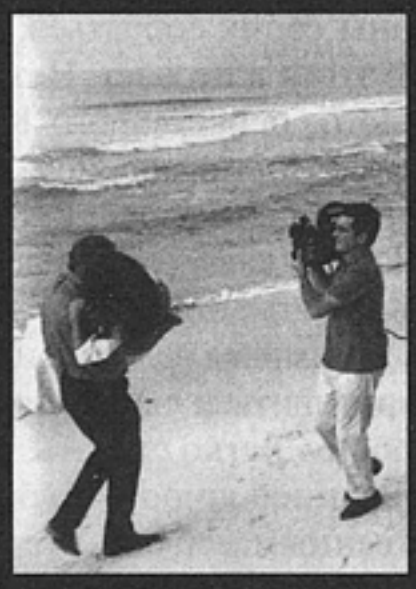
Что же касается университетских курсов и мастер-классов, мог ли сказать Кубрик нечто новое, еще не сказанное в его фильмах? Только это: «Вы можете стать такими же великими кинорежиссерами, как я, если только будете изо всех сил противиться любой попытке вмешиваться в вашу работу и останетесь самими собой». Легко сказать, но трудно — почти невозможно — выполнить.

В ранней юности Кубрик принял решение: жить и работать надо по своим собственным меркам, пусть даже ценою остракизма. Полвека спустя подобных ему людей, выдвинутых послевоенной технологической революцией, стало множество: Билл Гейтс из «Майкрософт», Стивен Джобс из «Эппл Компьютерз», Стивен Спилберг и Джордж Лукас создали образ рано, но негармонично развившегося подростка-эрудита понятным, если не социально одобряемым. Но Кубрик прошел этот путь трудно, во времена, когда не было ни ролевых моделей, ни проложенных путей. То, что он охранял свое уединение, неудивительно, если принять во внимание кровь и боль, которых оно стоило режиссеру. Стэнли Кубрик останется Стэнли Кубриком до конца. Макс Офюльс любил в своих фильмах проникать в прошлое, скользя камерой по пустым улицам и коридорам, чтобы найти другой мир, где выбор яснее и эмоции резче. Если бы он «путешествовал» в прошлое Кубрика, его внимание мог бы привлечь такой образ: юноша в мятой рубахе, сгорбившийся над бетонной шахматной доской на Вашингтон-сквер при свете уличной лампы.

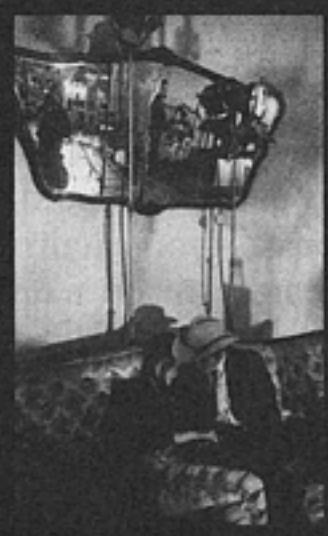
Кружатся ночные бабочки, в отдалении воют сирены, кругом толкутся и что-то бормочут непрошеные советчики, но юноша безразличен ко всему. Его ум достиг того холодного, чистого уровня реальности, на котором любая проблема может быть разрешена с помощью разума. Он хмурится и качает головой, когда мудак на другой стороне доски нерешительно двигает вперед пешку, угрожая его ладье. «Ты осмеливаешься так ходить против меня? — думает Кубрик. — Ты осмеливаешься так ходить против... Мастера?»

Перевод с английского В.Кулагиной-Ярцевой

искусство кино



ВСЕГДА В ЦЕНТРЕ



Дорогие друзья!

**Никогда не поздно подписаться
на самый известный в России
ежемесячный
аналитический
киножурнал.
Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это
профессия и досуг,
это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара
и интервью с мастерами
современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.**

125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9; т. 151-3779, ф. 151-0272;
e-mail: kinoart@glasnet.ru

S U M M A R Y

Parallel project-2
Questionnare on the civilization on turn of the century

Elena Stishova
End of citation
Review of Alexei German's KHRUSTALYOV, MY CAR! (Russia-France).

Lev Karakhan
Trip with ghost
Review of Jim Jarmush's GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI (USA).

Nina Tsyrkun
X-files of Blair witch
Review of Daniel Mairick and Eduardo Sanches's THE BLAIR WITCH PROJECT (USA).

Sergei Kuznetsov
A view thru two barrels
Review of Guy Ritchi's LOCK,STOCK AND TWO SMOKING BARRELS (Gr Britain).

Marina Drozdova
Democracy for libido
Review of Todd Solondz HAPPINESS (USA).

Pavel Finn
A sketch in journalism
Essay of the script-writer on sincerity of a man of the fin de siecle visavi oneself.

Valentin Nepomnyashchyi
Jubilee excerpts
Notes on celebration of Alexandre Pushkin's bi-centinary.

Dmitry Prigov
Hand in hand — what and how
Humanitarian aspects of building citizens' society in Russia.

Alexandre Rekhviashvili:
«Life is slow, but unquiet and uneasy...»
Conversation with the noted Georgean film-maker.

Grigory Konstantinopolsky
Between the floors
Elena Kutlovskaya talks to the film- and spot-maker.

Natalya Sirivlya — Irina Lyubarskaya
In or out of contact

Vladimir Levashov — Sergei Kuznetsov
Gincoe 3. A peacock on an oak
Dialogues on programmes of Kinotavr-99 Film Festival (Sochi).

Valery Fomin
Hormone, play!
Folk traditions functioning in post-Soviet cinema.

Zara Abdullaeva
Il dolce vita
Coverage of Venice-99 Film Festival.

Boris Grois
Museum as media environment
Difference between traditional museum space from that of museum media installation.

Visual century. 1900s
A whole year project of Evgeny Berezner and Vladimir Levashov facing both cinema basis and contemporary visuality.

LexIK's. 1900s
A whole year thesaurus of key notions of the century thru various approaches.

David Lynch
Director is the host
Professional secrets of the master disclosed for beginners.

Irina Lyubarskaya
DOGMA in Internet
Survey of web-sites devoted to Dogma productions.

Eiba Norkute
A Peterbourg director as a young man
Ilya Averbakh remembered.

John Baxter
Stanley Kubrick. A biography
Concluding instalment.

№ Т-4128
23 ФЕВ 2000

Российская книжная палата
2000 г.
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 25.11.99. Подп. к печати 29.12.99
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 15,27. Уч.-изд. л. 15,71
Заказ 332. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kinoart@glasnet.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2000

«Собака Призрак: путь самурая»

Режиссер Джим Джармуш

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Статьи А.АДАБАШЬЯНА, О.АРОНСОНА, А.АРТЮХ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Д.БЫКОВА, Л.ДОНЕЦ, Ю.КЛЕПИКОВА, Т.МОСКВИНОЙ, В.НЕПОМНЯЩЕГО, Е.МАРГОЛИТА, С.МУРАТОВА, Ж.НИВА, Д.ПРИГОВА, К.РАЗЛОГОВА, Н.СИРИВЛИ, Э.СОЛОВЬЕВА, И.ТКАЧЕНКО, М.ТРОФИМЕНКОВА, С.ФОМИНА, П.ФИННА, Н.ЦЫРКУН, М.ЯМПОЛЬСКОГО

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

«Сериальный» бум на ТВ

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ЛЕТО СЭМА» Спайка Ли
«ШИРОКО ЗАКРЫТЫЕ ГЛАЗА» Стэнли Кубрика
«МУМИЯ» Стивена Соммерса
Послесловие: «ХРУСТАЛЕВ, МАШИНУ!» Алексея Германа

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

СЕРГЕЙ ЮРИЗДИЦКИЙ
ДЖЕКИ ЧАН
СЕРИК АПРЫМОВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

«Молодость»-99
Санкт-Петербург-99
Монреаль-99
Иммануил Кант и кинематограф

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ДЖОН ВУ

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

ТВ после 24-х часов

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Э.Корсунская о Шпаликове
Мераб Мамардашвили — Натан Эйдельман. Лекция на Высших режиссерских курсах
Ефим Левин. Дневник
Фредерик Рафаэл. Замок Кубрика

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Александр Миндадзе. Космос как предчувствие
Джоэл и Этан Коэны. Простая кровь

ТОЛЬКО В 2000 ГОДУ

«Визуальный век» (XX век в фотографиях)
«ЛексИКа» (повседневный интеллектуальный словарь XX века)